DER SCHREIN DES HEILIGEN TAURINUS IN EVREUX

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
des Fachbereichs 13 (Geschichtswissenschaften)
der Freien Universität Berlin
vorgelegt von

Rosewith H. Braig
aus Geislingen an der Steige

Berlin 1978

DER SCHREIN DES HEILIGEN TAURINUS

IN EVREUX

INAUGURAL - DISSERTATION

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

des Fachbereichs 13 (Geschichtswissenschaften)

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

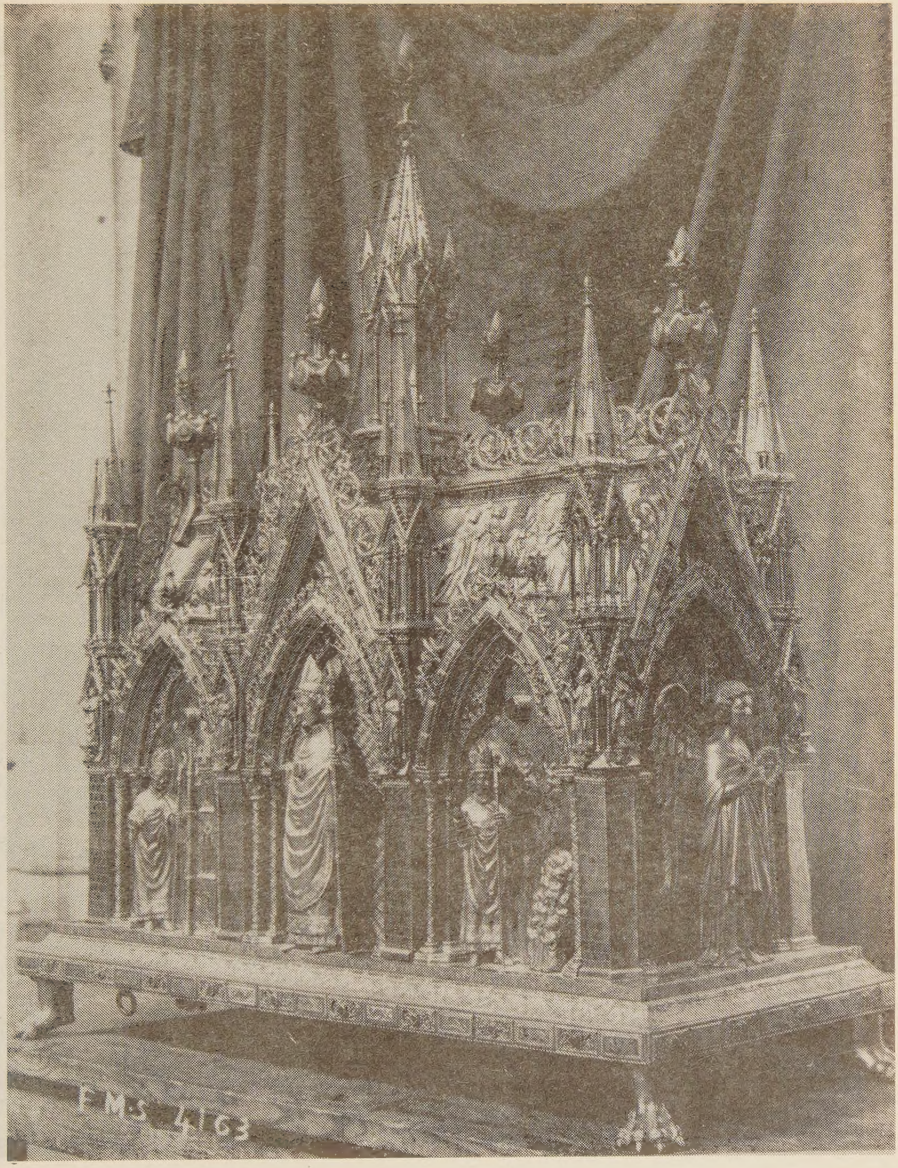
Rosewith H. Braig

aus Geislingen an der Steige

Berlin 1978

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

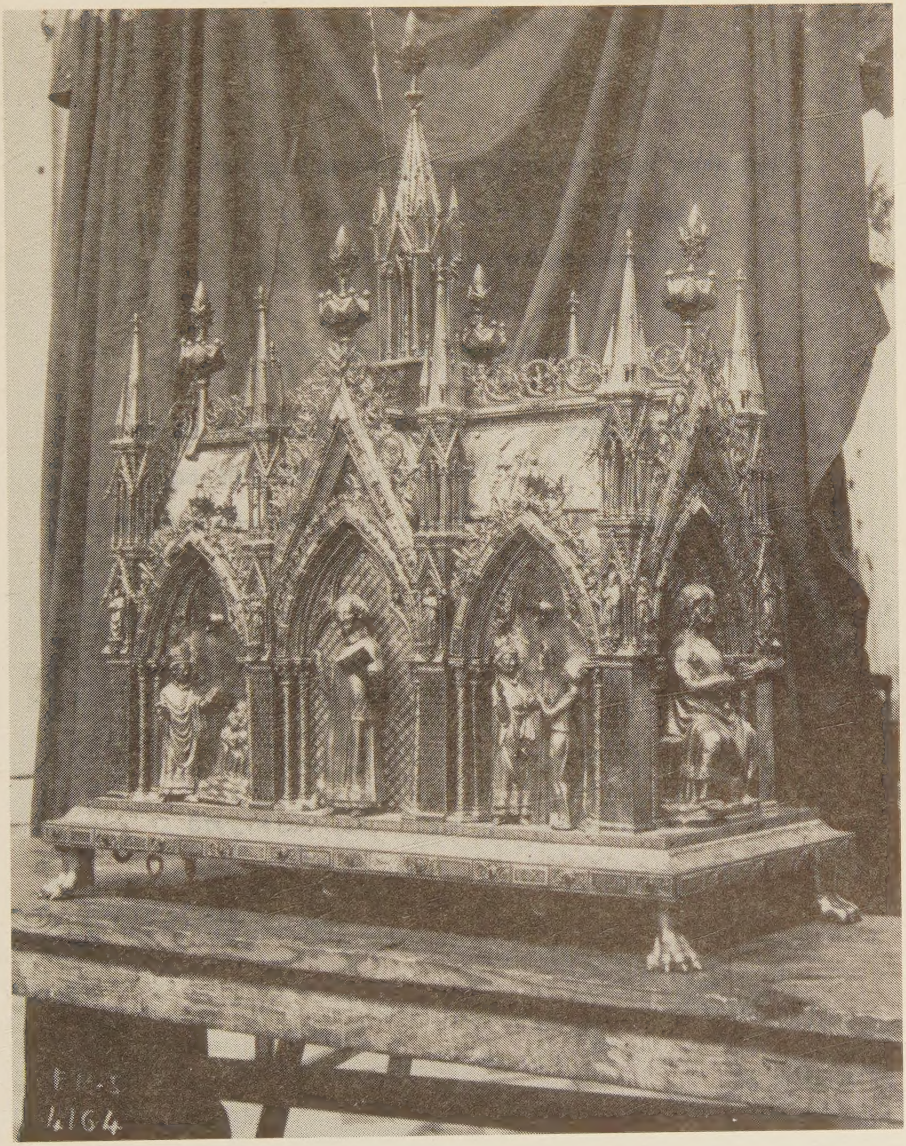
Abb. 1



Taurinusschrein, Seite 2 und 3

(Foto vor 1921, ohne genaues Datum, Archives Photographiques der Monuments Historiques, Paris)

Abb. 2



Taurinusschrein, Seite 1 und 4

(Foto vor 1921, ohne genaues Datum, Archives Photographiques der Monuments Historiques, Paris)

Gedruckt mit Genehmigung des Fachbereichs 13
der Freien Universität Berlin
(Geschichtswissenschaften)

FBR-Vorsitzender	Prof. Dr. Dietrich Kurze
Referent	Prof. Dr. Peter Bloch
Korreferent	Prof. Dr. Otto von Simson

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 1978

MEINEN ELTERN

in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544728_0047

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 4

Stand der Forschung und Ziele der Arbeit 5

Geschichte des Taurinusschreines 13

- Entstehung und Schicksal des Schreines
- Verehrung des hl.Taurinus

Die Quellen 23

- Provenienz und Datierung der Handschrift Ms.lat.989 (Bibl.Nat. Paris)

Beschreibung des Schreines 34

Ikonographie 56

- Figuren der Stirnseiten von Langhaus und Querhaus
- Reliefszenen am Langhaus
  - Szene 1
  - Szene 2
  - Szene 3
  - Szene 4
  - Thematik der Reliefszenen am Langhaus
- Reliefszenen auf dem Dach
  - Langhausdach
  - Querhausdach
- Zusammenfassung

Seite

Stilanalyse der bildlichen Darstellungen 1o2

Einleitung

Der Taurinusschrein und die zeitgenössische Monumentalskulptur

Zur Bildung des Pariser Stils in der Monumentalskulptur

Thronender Christus

Die Reliefdarstellungen

Der Taurinusschrein und die Figuren der Reimser Westportale

Zusammenfassung

Werke der Pariser Goldschmiedekunst um die Mitte des 13.Jh. 125

Schrein der Sainte-Chapelle

Buchdeckel des Evangeliars Ms.lat.8892 (Bibl. Nat. Paris)

Buchdeckel des Evangeliars Ms.lat.9455 (Bibl. Nat. Paris)

Buchdeckel des Evangeliars Ms.lat.17326 (Bibl. Nat. Paris)

Buchdeckel von St. Blasien

Zusammenfassung

Literaturverzeichnis 147

Abbildungsverzeichnis 156

Anhang

Handschriften, welche die Vita bzw. Teile der Vita des hl.Taurinus enthalten. 161

Übersetzung der Vita des hl.Taurinus in Ms.lat.989 (Bibl. Nat. Paris) 163

Vorwort

Entscheidend für die Bearbeitung des Themas war für den Verfasser die Erkenntnis, daß in der europäischen Goldschmiedekunst um die Mitte des 13. Jh. eine Stilwende eintrat, die hervorgerufen wurde durch den wachsenden Einfluß einer neuen Kunstlandschaft und deren Formensprache. Ging im 12. Jh. und auch noch in der ersten Hälfte des 13. Jh. die stilbildende Kunst von den künstlerisch zusammengehörenden Gebieten um Rhein und Maas aus, so wurde die Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 13. Jh. und des 14. Jh. von Einflüssen geprägt, die aus Nordfrankreich, dem Geburtsland der Gotik, kamen. Auf nordfranzösische Einflüsse wurde in der Forschung zur Goldschmiedekunst im Maasgebiet, in Aachen und am Oberrhein immer wieder hingewiesen. Wenn dabei die Kathedralskulptur als unmittelbar vorbildhaft bezeichnet wurde, so ist das teilweise auf die geringe Zahl vorhandener Werke der nordfranzösischen Goldschmiedekunst zurückzuführen, aber auch auf die hierzu bisher ausgebliebene Forschung. Die wenigen erhaltenen Werke der einstmals blühenden Goldschmiedekunst in der Ile-de-France mit ihrem Zentrum Paris wurden weder im Einzelnen noch insgesamt grundlegend untersucht und so gewürdigt, wie dies für die rhein-maasländische Goldschmiedekunst in den letzten Jahrzehnten geschehen ist. Die Untersuchung des Taurinusschreines, der zwischen 1247 und 1255 entstanden ist und daher als ein frühes Werk der nordfranzösischen Goldschmiedekunst gilt, soll dazu beitragen, deren Anfänge und deren Eigenart zu erhellen.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit wurde auf die stilistische und ikonographische Untersuchung der bildlichen Darstellungen am Schrein gelegt. Hingegen mußten Fragen, die Ornamentik und Architektur betreffen, ausgeklammert werden, da eine detaillierte Bestandsaufnahme des re-

staurierten Schreines leider nicht in dem Maße vorgenommen werden konnte, wie ursprünglich geplant war, denn dieser befindet sich unter einem Glassturz. Der mit der Abnahme des Glassturzes verbundene hohe finanzielle Aufwand und das Problem der nötigen Sicherheit für den freigelegten Schrein stellten sich als unüberwindbare Hindernisse heraus. Der Verfasser stützt sich dennoch hinsichtlich einer endgültigen und zufriedenstellenden Untersuchung auf die Hoffnung, daß jene eines Tages ermöglicht wird.

- - - - - -

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Peter Bloch für die Übernahme des Patronates und seine immer bereitwillige Unterstützung der Arbeit. Für die Anregung des Themas sowie zahlreiche Ratschläge danke ich Herrn Dr. Hartmut Krohm und Herrn Dr. Dietrich Kötzsche. Die freundliche Genehmigung zur Bearbeitung des Themas durch Herrn Jaques Dupont, Inspecteur général der Monuments Historiques in Paris, erlaubte mir die Durchführung der Arbeit. Genannt sei auch an dieser Stelle Herr Dr. Albert Schleebach, der mir mit der Übersetzung der mittellateinischen Quellen zur Vita des hl. Taurinus wertvolle Hilfe geleistet hat.

Stand der Forschung und Ziele der Arbeit

Im 19. Jh. herrschte in Frankreich ein reges Interesse an der Geschichte und ihren Zeugnissen, zu denen auch die Werke der mittelalterlichen Goldschmiedekunst zählen. Bereits zu Beginn des 19.Jh. bildeten sich zahlreiche Gesellschaften, die ihre Aufgabe darin sahen, sämtliche zur Erhellung der Geschichte des Landes dienlichen Zeugnisse der Kulturgeschichte zu erhalten. Mit ihrer denkmalpflegerischen Tätigkeit erarbeiteten diese Gesellschaften wesentliche Grundlagen für die spätere kunstgeschichtliche Forschung, wenn auch die dabei vorgenommenen Restaurierungen im heutigen Sinne nicht immer wünschenswert waren.

So verdanken wir die Erhaltung des Taurinusschreines der "Société des Antiquaires de Normandie", die auch heute noch besteht und ihren Sitz in Caen (Normandie) hat. Der Schrein wurde, wie A. Le Prévost, ein Gründungsmitglied der genannten Gesellschaft, berichtet (1827/28), von ihnen mehr zufällig und in schlechtem Zustand aufgefunden, denn er war wie die meisten Kunstdenkmäler in der Zeit nach der französischen Revolution in Vergessenheit geraten. Er befand sich in der ehemaligen Abteikirche St.Taurinus in Evreux und zwar im Chor auf der Grabplatte des hl.Taurinus stehend. Der Schrein wurde daraufhin einer genauen Prüfung unterzogen, deren Ergebnis Le Prévost in seinem Aufsatz "Mémoire sur la châsse de St.Taur d'Evreux" (1827/28) zusammenfaßte. Da der Schrein im Jahr 1830 restauriert wurde, ist diesem Aufsatz eine besondere Bedeutung zuzumessen, denn die darin enthaltene Beschreibung läßt heute Rückschlüsse auf die bei der Restaurierung vorgenommenen Maßnahmen zu. Um ein Verständnis der bildlichen Darstellungen am Schrein bemüht, leitete Prévost seinen

Aufsatz mit einer Zusammenfassung der Vita des hl. Taurinus ein, die er den Acta Sanctorum (Aug. II, 1735, S. 639 ff.) entnahm und die er, im Gegensatz zu späteren Autoren des 19. Jh., als historisch unzuverlässig bezeichnete. In seinen geschichtlichen Angaben zu Kloster, Schrein und Reliquien stützte sich Prévost auf die von P. Lebrasseur 1722 verfaßte Geschichte der Stadt Evreux. Dem Aufsatz sind mehrere Zeichnungen des Schreines beigefügt, die jedoch wie Prévost selbst mit Bedauern bemerkte, nicht in allen Einzelheiten sorgfältig sind, da sie nicht von ihm selbst angefertigt wurden. Der Aufsatz von Le Prévost wurde von der "Société des Antiquaires de Normandie" zehn Jahre später (1838) noch einmal veröffentlicht.

In den folgenden Jahrzehnten erschienen mehrere Aufsätze zum Taurinusschrein, in denen sich die Autoren neben geschichtlichen Fakten zu Schrein und Reliquien hauptsächlich mit den Reliefdarstellungen und der Vita des Heiligen befaßten, wobei jedesmal die Frage nach dem historischen Wahrheitsgehalt der Legende erörtert wurde. Stilfragen standen nicht im Mittelpunkt des Interesses und wurden, wenn überhaupt, von persönlichen Gefühlen geleitet, in wenigen Sätzen behandelt. Den Versuch der stilistischen Beurteilung unternahm A. Martin in seinem Aufsatz über den Taurinusschrein in den "Mélanges d'Archéologie" (1851). Er verglich ihn mit dem Aachener Marienschrein (voll. 1237), den er als den qualitätvolleren voranstellte. Alle Teile am Taurinusschrein, wie Filigran, gestanzte Ornamentstreifen und Doppelsäulen, die der Tradition der romanischen Goldschmiedekunst verpflichtet sind und auch am älteren Marienschrein auftreten, wurden von Martin positiv bewertet. Dagegen bezeichnete er die gegossenen Efeu- und Ahornblätter auf Spitzbögen, Giebeln und Dachfirst als dürftig und sah in ihnen den Hinweis für einen Übergangsstil

Das heißt also, daß der Taurinusschrein für Martin zwische
zwei Epochen einzuordnen war und der Aachener Marienschrei
den Höhepunkt der vorangegangenen Epoche darstellte.
A. Martin's negative Beurteilung der Neuerungen am Taurinu
schrein, gemessen an der romanischen Goldschmiedekunst,
enthüllt ein Entwicklungsdenken, das von Epochen mit klas-
sischem Höhepunkt und folgendem dekadentem Verfall ausgeht
und das die Meinung über den Stil des Taurinusschreines
bis auf den heutigen Tag geprägt hat, wie im Folgenden noc
zu sehen sein wird [Anm.]. Demzufolge wurde von Martin di
stilistische Wertlosigkeit des Schreines betont, der für
ihn durch die Thematik seiner Reliefdarstellungen dennoch
beachtenswert blieb. Er beschrieb und erklärte die Dar-
stellungen mittels der bei Prévost zusammengefaßten Vita
und stellte eine interessante ikonographische Betrachtung
an über die symbolische Bedeutung von Tieren für mensch-
liche Laster, ausgehend von den drei Tieren Löwe, Bär und
Stier in einer der Arkaden des Schreines.

M. L.-T. Corde schloß sich in seinem Aufsatz von 1866 dem
Stilurteil Martin's an und wandte sich der Beschreibung
des Schreines zu unter Hinzufügung genauer Zeichnungen,
die Grund- und Aufriß zeigen sowie die Reliefdarstellungen
Emails und gestanzte Ornamentstreifen. Auch Corde ging, wi
die bisher genannten Autoren, auf die Geschichte von
Schrein und Reliquien ein. Er wies ganz entschieden die
scheinbar öfter ausgesprochene negative Kritik am Wahr-
heitsgehalt der Legende zurück und fügte seinem Aufsatz
den gesamten Text der Vita des hl. Taurinus aus Ms. lat. 9

Anm.) A. Martin betont die Ähnlichkeit zwischen dem Tauri
schrein und der Sainte-Chapelle, die für ihn die ersten An
zeichen von Dekadenz trägt im gestörten Gleichgewicht zwis
Idealität und Realität (1851, S. 3). Die Dekadenz der Kuns
beginnt für ihn zur Zeit Ludwigs IX. (1226-1270) und erre
ihren Höhepunkt zur Zeit Philipps IV. (1285-1314).

Der Bibl. Nat. Paris hinzu. Auch für Corde stand also die Thematik der Reliefdarstellungen im Mittelpunkt des Interesses.

In den folgenden Jahrzehnten war der Taurinusschrein auf drei Weltausstellungen zu sehen, die in den Jahren 1867, 1889 und 1900 in Paris stattfanden. Dazwischen erschien ein weiterer Aufsatz von G. Bourbon (1888), einem Mitglied der "Société des Amis des Arts", der die bis dahin erschienene Literatur aufführte, einen kurzen kritischen Überblick über die Restaurierung von 1830 gab und zum erstenmal auch die besonderen Stilmerkmale des Taurinusschreines zu erfassen versuchte, ohne dabei wertend zu urteilen. Der letzte Beitrag über die Kirche St. Taurinus und ihren Schrein erschien 1926 von Ch. Bonnenfant. Darin ist die Geschichte des Schreines unter Heranziehung bis dahin nicht aufgeführter Quellen, eine Beschreibung sowohl der Gesamtform als auch der Darstellungen und vor allem eine sorgfältig zusammengestellte Bibliographie enthalten.

In Abhandlungen, die einen Überblick über die Goldschmiedekunst Frankreichs vermitteln, wurde der Taurinusschrein von Didron erwähnt (1859), der über den Stil ähnlich wie A. Martin urteilte (1851), indem er die Architektur des Schreines als eine Imitation bezeichnete, die lächerlich sei. Offensichtlich hat sich 50 Jahre später E. Molinier (1901) der Meinung Didron's angeschlossen. Er ging von der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst aus, die er hervorhob, indem er den Eleutheriusschrein (Tournai, 1247) dem Taurinusschrein voranstellte mit der Begründung, bei Letzterem habe der Goldschmied seine Anstrengung mit skrupelloser Genauigkeit auf die Imitation des Kirchengebäudes verwandt (S.197). Diesem vom Entwicklungsdenken des 19.Jh. geprägten negativen Urteil über den Taurinusschrein, der immer

an der romanischen Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebiet gemessen wurde, ohne dabei zu berücksichtigen, daß er in einer anderen Kunstlandschaft entstanden und von einem anderen Stilempfinden geprägt worden ist, wurde auch in der folgenden Zeit nicht widersprochen. So warf H. Kohlhaussen (1933, S. 373) wie schon Didron und Molinier der nordfranzösischen Goldschmiedekunst eine "oft einseitig herbe Nachahmung gotischer Architektur" vor und nannte als herausragendes Beispiel den Taurinusschrein Anm.). Die enge Beziehung der nordfranzösischen Goldschmiedekunst zur zeitgenössischen Architektur, die im übrigen ein allgemeines Stilmerkmal jener Zeit ist, scheint auch noch 1973 K. Bauch zu der Bemerkung veranlaßt zu haben, der Marienschrein in Tournai (voll. um 1205) sei der "Gipfelpunkt und Endpunkt", mit der Begründung "Wie die neue Zeit der Gotik über Schreine denkt, zeigte der Gertrudisschrein zu Nivelles ... Denn eigentlich wollte die Gotik überhaupt keine Schreine" Anm. +).

Obwohl der Taurinusschrein auch in diesem Jahrhundert in mehreren Ausstellungen zu sehen war Anm. ++), konnte er die Aufmerksamkeit der Forschung nicht auf sich lenken,

---

Anm.) Marquet de Vasselot nennt hingegen in seinem Beitrag zur Goldschmiedekunst in "Histoire de l'Art" von A. Michel (Bd. 2, 1906, S. 290) die Annäherung an die Architektur oh negative Auslegung ein wesentliches Stilmerkmal der gotisc Goldschmiedekunst Nordfrankreichs und den Taurinusschrein als deren konsequenteste Schöpfung.

Anm. +) Kat. Rhein/Maas, Bd. 2, 1973, S. 161 f.

Anm. ++) 1932 Exhibition of French Art, London. 1957 Art religieux, Neubourg (Eure). 1960 Saint Louis a la Sainte-Chapelle, Paris. 1965 Les Trésors des Eglises de France, Paris (s. dazu auch Handbuch zum Kat. Les Trésors ..., Paris 1966, S. 280 f.). 1970 La France de Saint Louis, Paris.

die ihn allzu oft mit einem einseitigen Stilvergleich als uninteressant abgetan hat. Bedenkt man jedoch, daß dieser Schrein als eines der wenigen Denkmäler der Goldschmiedekunst Nordfrankreichs übriggeblieben ist aus einer Gegend, die einst ein Zentrum der Goldschmiedekunst war, un aus einer Zeit, deren Stilentwicklung die Kunst der nachfolgenden Jahrzehnte beeinflußt hat, dann wird man erkennen müssen, wie wichtig eine Untersuchung des Schreines für die Kenntnis der nordfranzösischen Goldschmiedekunst ist. Daraus und aus den bisher veröffentlichten Beiträgen zum Taurinusschrein ergeben sich die Aufgaben der vorliegenden Arbeit.

Zur Erfassung der Geschichte des Schreines im Laufe der Jahrhunderte und zur Verehrung des hl. Taurinus kann weitgehend die ältere Literatur herangezogen werden. Fragen zur Entstehung des Schreines und deren Voraussetzungen, die möglicherweise mit dem Namen des in der Sockelinschrift genannten Auftraggebers zusammenhängen, werden im Folgenden noch zu klären sein. Die Sockelinschrift, die sich im weiteren Verlauf auf einen Teil der Szenen aus dem Leben des hl. Taurinus bezieht, führt zu der Frage, ob vielleicht eine mittelalterliche Schriftquelle, etwa in Form einer Vita, Schrift und Bild unmittelbar beeinflußt hat. Hierbei sind die von Mesnel (1914) aufgeführten Quellen über die Heiligen der Diözese Evreux besonders nützlich. Die Beschreibung des Schreines in seinem heutigen Zustand und die Rekonstruktion der bei der Restaurierung vorgenommenen Maßnahmen ist Voraussetzung für die nachfolgenden Kapitel zu Ikonographie und Stil. Die ikonographische Betrachtung soll über eine Erzählung des Dargestellten, wie dies in der älteren Literatur geschehen ist, hinausgehen. Sie soll versuchen, die kunst- und religionsgeschichtlichen Quellen, die in einer Bildgestalt zusammenfließen,

zu erkunden, um davon ausgehend die dem Schrein zugrundeliegende Thematik erkennen zu können. Die Bedeutung der Stilanalyse der bildlichen Darstellungen für die kunsthistorische Einordnung des Schreines und in zweiter Linie für die wenig erforschte nordfranzösische Goldschmiedekunst wurde bereits mehrfach betont.

Geschichte des Taurinusschreines

Entstehung und Schicksal des Schreines.

Im Monat Juli des Jahres 1247 wurde die Wahl des Mönches Gilbert de Saint-Martin zum Abt des normannischen Benediktinerklosters St. Taurinus in der ca. 100 km westlich von Paris gelegenen Ortschaft Evreux durch eine Bulle des Papstes Innozenz IV. kirchenrechtlich anerkannt Anm.). Gemäß der Ordensregel des hl. Benedikt, welche die Eigenständigkeit der einzelnen Abtei vorsieht, erhielten die Mönche des Klosters damit auch das Recht auf eigene Abtwahl, wurden unabhängig und in allen Entscheidungen frei.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Anlaß für die Entstehung des Taurinusschreines mit diesen wichtigen Ereignissen in direktem Zusammenhang stand, denn Abt Gilbert erteilte den Auftrag zur Anfertigung des Schreines, wie aus der Inschrift am Schreinsockel hervorgeht, die auf einer der beiden Stirnseiten des Langhauses folgendermaßen lautet: "Abbas Gilebertus fecit me fieri". Die Regierungszeit dieses Abtes dauerte bis zu seinem Tod im Jahre 1255, das heißt also, daß der Taurinusschrein innerhalb eines Zeitraumes von acht Jahren, zwischen 1247 und 1255, entstanden sein muß. Mit dem Namen des Abtes lassen sich die näheren Umstände erschließen, die wahrscheinlich zur Entstehung des Schreines geführt haben, nämlich die Auseinandersetzungen zwischen zwei Klöstern und die Rolle, die Gilbert de Saint-Martin dabei zukam.

Anm.) Bonnenfant, 1926, S. 101.

Das Kloster St. Taurinus wurde gegen Ende des 1o. Jh. vom normannischen Herzog Richard ohne Furcht (943-996) in der Nähe des Grabes des hl.Taurinus, des ersten Bischofs von Evreux, gegründet +). Bereits im Jahre 1o35 verlor das Kloster seine Unabhängigkeit, indem es dem Benediktinerkloster von Fécamp, an der Atlantikküste der Normandie, unterstellt wurde. Diese Maßnahme dürfte ihre Erklärung darin finden, daß das Kloster von Fécamp zu diesem Zeitpunkt bereits und noch bis ins 12.Jh. hinein unter den normannischen Klöstern eine geistig führende Stellung einnahm als Zentrum der cluniacensischen Reform im Norden Frankreichs. Wogegen das Kloster von Evreux klein und unbedeutend gewesen sein dürfte bis zur Auseinandersetzung mit Fécamp. Denn das Kloster St. Taurinus wuchs, wie es heißt, unter seinem Abt Gilbe und zählte bei seinem Tode 28 Mönche ++). Es ist deshalb fraglich, ob die Mönche des zunächst noch kleinen Klosters von sich aus die Initiative zur Loslösung vom größeren Kloster ergriffen haben, wie die Quellen gerne glauben lassen +++), oder ob diese Initiative nicht viel mehr von Gilbert de Saint-Martin ausging. Es ist durchaus denkbar, daß für Gilbert, Mönch im Kloster Fécamp, das kleinere Kloster St.Taurinus ein geeignetes Ziel persönlicher Machtbestrebungen darstellte und daß e sich deshalb von den Mönchen in Evreux zu ihrem Abt wähl ließ. Die Wahl ereignete sich im Jahre 124o oder 1244 ++

+) Bonnenfant, 1926, S. 3

++) Ders., S. 5 f.

+++) Le Batelier d'Aviron, 1865, S. 81/82.

++++) Prévost (1827/28, S. 312) nennt das Jahr 124o, Le Batelier d'Aviron (1865, S. 81) dagegen das 1244.

und wurde von Fécamp annuliert. Gilbert und die Mönche gaben sich mit dieser Entscheidung nicht zufrieden und brachten ihre Angelegenheiten vor ein Schiedsgericht, welches schließlich zu ihren Gunsten urteilte. Im Jahre 1247 wurde Gilbert von Papst Innozenz IV. als rechtmäßiger Abt von St. Taurinus bestätigt +). Der Satz "Abbas Gilebertus fecit me fieri" und die folgenden Sätze aus der Vita des hl. Taurinus am Sockel des Schreines lassen weiterhin vermuten, daß Gilbert als Mönch von Fécamp die hier im 11. Jh. geschriebene Vita gekannt hat und durch sie erst den Plan zur Durchsetzung seiner Bestrebungen am Ort des Grabes des Heiligen gefaßt hat ++). Aus dieser Sicht kann der Auftrag zum Taurinusschrein und die selbstbewußte Inschrift als Besiegelung des erreichten Zieles verstanden werden. Der Schrein und die Präsenz des legendären ersten Bischofs hatten also für den Abt und sein Kloster die Funktion einer Legitimation seiner Ansprüche, die mit Hilfe der Geschichte begründet wurden. Sie hat in Figuren und Reliefdarstellungen am Schrein ihren entsprechenden Ausdruck gefunden.

Seitdem die Mönche von St. Taurinus ihren Schrein besaßen und unabhängig waren, traten sie aus ihrer früheren Unbedeutsamkeit heraus, denn bereits im Jahre 1259 wurde die Abteikirche zum Ort einer Bischofsweihe erwählt, die deshalb von besonderer Bedeutung war, als an ihr König Ludwig der Heilige teilnahm und ein Minister seines Hofes am Grab des ersten Bischofs von Evreux die Nachfolge im Bischofsamt antrat +++).

+) Bonnenfant, 1926, S. 101.

++) Näheres zur Vita im Kapitel: Die Quellen.

+++) Raoul de Grosparmi, Minister am Hof Ludwigs des Heiligen, Kardinalbischof von Albano und Bischof von Evreux (Prévost, 1927/28, S. 313).

Freilich konnte die Legitimation durch den hl.Taurinus keine dauerhafte Sicherheit für Kirche und Kloster gewährleisten, die in den folgenden Jahrhunderten immer wieder stark in Mitleidenschaft gezogen wurden. Die Gebäude wurden teilweise zerstört unter Karl dem Bösen, König von Navarra (1350-1386) , der im hundertjährigen Krieg zwische Frankreich und England nach der französischen Krone strebte. Das Kloster konnte erst 1417 wiederhergestellt werden Ein Kardinal namens Jacques d'Annebault bereicherte sich im Jahre 1540 am Inventar des Klosters ++). Während es fraglich ist, ob der Schrein bei letztgenannten Ereignisse Schaden gelitten hat, ist dies aus der Zeit der Religionswirren jedoch belegt. Im Jahre 1564 (oder 1566) wurden aus der Kirche ein großer Teil der Reliquien des hl. Taurinus und des hl.Laudulfus, sowie Steine, Gold und Silber vom Schrein entwendet. Die Täter wurden alsbald ergriffen und die Reliquien, die sich in einem Säckchen befanden, in der Nähe des Klosters in einem Graben aufgefunden. Sie wurden 1567 nach authentischer Überprüfung wieder in den Schrein zurückgelegt +++). Zum Zwecke der authentischen Begutachtung der Reliquien wurde der Schrein auch in den folgenden Jahrhunderten vom jeweiligen Bischof von Evreux mehrmals geöffnet.

Im Jahre 1580 stiftete ein Abt des Klosters St.Taurinus zwei Reliquiare, in die ein Teil der Reliquien aus dem Schrein übertragen wurde. Diese Reliquiare wurden aus der Klosterkirche in die Kathedrale von Evreux gebracht, die nun als Sitz der Bischöfe auch Reliquien des ersten Bische der Stadt besaß ++++). Die Reliquiare blieben dort bis zur Revolution und sind seither verschwunden +++++).

+) Le Batelier d'Aviron, 1865, S. 116.

++) Ders.

+++) Lebrasseur,1722, S. 314. - Bulletin Monumental, 1845, S. 648. - Le Batelier d'Aviron, 1865, S. 153 f.

++++) Le Batelier d'Aviron, 1865, S. 159

+++++) Prévost, 1827/28, S. 316.

Während der französischen Revolution fiel der größte Teil der Kirchenschätze Frankreichs der Einschmelzung zum Opfer. Der Taurinusschrein überstand diese Zeit dank der Aufmerksamkeit eines Bürgers namens Rossignol, der ihn auf dem Dachboden des Rathauses der Stadt Evreux zwischen altem Gerümpel versteckt haben soll [+]. Als nun im Jahre 1801 der Katholizismus wieder in seine alten Rechte eingesetzt und so allmählich die Sicherheit der freien Religionsausübung gewährleistet wurde, konnte auch der Taurinusschrein aus seinem Versteck hervorgeholt werden. Er wurde zunächst in der Kathedrale aufgestellt und am 31. Juli 1803, am Tag der Wiedereröffnung der ehemaligen Abteikirche als Pfarrkirche, in feierlicher Prozession an seinen ursprünglichen Ort zurückgebracht [++]. Dort stand der Schrein in den folgenden Jahren halb vergessen und in schlechtem Zustand, wie Le Prévost bemerkt. Sein Verdienst ist es, den Schrein 1827 in diesem Zustand beschrieben zu haben. Er erwähnt einleitend zu seinem Aufsatz, er sei der Erste, der die Aufmerksamkeit der normannischen Archäologen auf den Taurinusschrein lenke [+++].

Die um den Schrein entfachte Diskussion führte schließlich 1830 zur Restaurierung in Paris, die durch eine Schrift am Sockelboden belegt ist [++++]. Im September 1906 fiel

---

+) Prévost, 1827/28, S. 316

++) Ders., S. 316

+++) Ders., S. 299

++++) "L'an MVIIIXXX fut réparée et redorée entièrement la châsse de Saint-Taurin d'Evreux par Donné fils, fabricant de bronze, rue du Vieux.Colombier, n°24 à Paris."

der Schrein noch einmal einem Diebstahl zum Opfer und wurde dabei um ungefähr dreißig seiner Steine beraubt +). Diese wurden 1924 von einem Goldschmied aus Paris ersetzt ++). Durch den neuerlichen Diebstahl veranlaßt, wurde 1912 der Plan einer Sicherstellung des kostbaren Schreines gefaßt, dessen Ergebnis wir heute noch vor Augen haben+++). Der Taurinusschrein wird nunmehr von einer Glasvitrine geschützt, die in einem massiven Eisenrahmen verankert ist. Um den Schrein von allen Seiten betrachten zu können, ist die Vitrine drehbar auf einem schweren Eisengerüst angebracht, das auf Schienen aus einer Nische in der linken Chorseitenwand hervorgeschoben wird. In dieser Nische ist der Schrein normalerweise hinter verschließbaren Türen verborgen und gereicht der Kirche St. Taurinus nur noch an Festtagen zur Zier des Chores.

+) Courrier de l'Eure, 22.Sept. 1906.

++) La Voix de Saint-Taurin. Bull. mens. de la paroisse Saint-Taurin, Sept. 1924, S. 2/3: "un joailler de Paris, M. Lerck, est venu sertir dans le chef d'oeuvre ... des pierres de douleur ... douze grosses cornalines ... une émeraude ... une quarantaine de pierres plus petites".

+++) Der 1912 gefaßte Plan wurde durch den ersten Weltkri verzögert und konnte erst ab 1923 über mehrere Jahre hinw zur Ausführung gelangen (s. Archives des Monuments Historiques, Paris. 2e Dossier 1912-1928, Dep. Eure, Evre Eglise St. Taurin).

Verehrung des hl. Taurinus

Der hl. Taurinus, dessen Reliquien heute noch im Schrein ruhen, hatte einstmals die römisch-keltische Bevölkerung von Evreux, die Civitas Ebroicorum, zum christlichen Glauben bekehrt und wird dort heute noch als erster Bischof und Bekenner verehrt. Wie aus der Historia Francorum des Gregor von Tours (gest. 594) hervorgeht, wurde Gallien im 5. Jh. christianisiert +). Um diese Zeit dürfte auch der Hl. Taurinus gelebt haben, dessen genaue Lebensdaten nicht mehr rekonstruierbar sind, zumal auch die erst im 11. Jh. verfaßte Vita hierüber widersprüchliche Auskünfte gibt. Entscheidend für die spätere Verehrung ist der Bericht in der Vita von der Auffindung des Grabes des hl. Taurinus durch den hl. Laudulfus zur Zeit König Lothars ("Tempore lotharii regis", Ms.lat. 989, fol. 25r). Da der hl. Laudulfus um das Jahr 6oo lebte (s.LThK) ++), dürfte es sich bei dem genannten König nicht, wie man zunächst meinen könnte, um den karolongischen König Lothar von Frankreich (954 - 986) handeln, sondern um den merowingischen König Chlothar I., der als Rex Francorum (seit 511) das geteilte Frankenreich für die Dauer von drei Jahren einigte (558 - 561). Die Vita berichtet ferner, daß der hl. Laudulfus über dem Grab eine hölzerne Kirche erbauen ließ (Ms.lat. 989, fol. 25v). An dieser Stätte der Verehrung gründete nun der normannische Herzog Richard ohne Furcht (943 - 996) gegen Ende des 1o. Jh. das Kloster St. Taurinus +++).

+) Gregor von Tours, Historia Francorum, Hrsg. R. Buchner, 4. Auflg., Darmstadt 197o.

++) Der Taurinusschrein birgt heute auch Reliquien des hl. Laudulfus. Das Kloster St.Taurinus besaß im 13. Jh. außer dem Taurinusschrein auch zwei silberne Reliquiare, die Abt Gilbert 1255 mit wertvollen Steinen ausstatten ließ (Le Batelier d'Aviron, 1865, S. 83). In einem der beiden Reliquiare lagen die Reliquien des hl.Laudulfus. Vermutlich sind die Reliquiare, die heute nicht mehr existieren, zur Zeit der französischen Revolution eingeschmolzen und die Reliquien des hl. Laudulfus dabei in den Taurinusschrein gelegt worden (Mesnel, 1914, S. 163 f.).

+++) Bonnenfant, 1926, S. 3.

Mit der Klostergründung ist die Verehrung des hl. Taurinus zum erstenmal geschichtlich erfaßbar. Das Grab des Heiligen befindet sich bis auf den heutigen Tag ungefähr zwei Meter unter dem Chor der ehemaligen Abteikirche und jetzigen Pfarrkirche. Diese entstand im Stil romanischer Benediktinerbauweise (mit westlichem Querschiff) im 11. Jh., hat aber ihre heutige Gestalt auf Grund mehrfacher Zerstörung hauptsächlich im 12. und im 15. Jh. erhalten.

Ob nun die Kirche über dem ursprünglichen Ort des Grabes erbaut wurde oder ob die Mönche das Grab zuvor verlegt haben und zu welchem Zeitpunkt die Reliquien aus dem Grab erhoben wurden, darüber schweigen die Quellen. Die Chronik des Klosters berichtet, daß die Mönche im Jahre 1205 die Reliquien des hl. Taurinus aus ihrem Versteck hervorgeholt haben [++]. Wahrscheinlich befanden sie sich zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr im Grab, sondern waren von den Mönchen schon vor längerer Zeit in Sicherheit gebracht worden. Auch von anderen Orten ist bekannt, daß Mönche in unruhigen Zeiten ihre Reliquien an einem geheimen Ort versteckt hielten oder mit ihren Reliquien an einen sicheren Ort geflohen sind [+++]. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, daß es aus den Zeiten der geheimen Aufbewahrung der Reliquien des hl. Taurinus keine Quellen gibt, außer daß ein Teil davon im Jahre 1058 nach Fécamp übertragen wurden, also 23 Jahre nach der Unterstellung des Klosters St. Taurinus. Diese Translation dürfte in Zusammenhang mit der Vita des hl. Taurinus stehen, die wahrscheinlich im Skriptorium des Klosters von Fécamp

---

+) E. Lefèvre-Pontalis, Eglises Romanes Bénédictines, in Bulletin Monumental, 1912, S. 439-485. - Ch. Bonnenfant, L'Eglise St. Taurin ..., 1926.

++) Mesnel, 1914, S. 151.

+++) Beispiele bei St. Beissel, 1976 (1890), S. 101 ff.

um 1050 entstanden sein dürfte (s. Datierung der Vita, S. 32). In jenem Kloster wurde der hl. Taurinus zum zweiten Patron erhoben und, wie aus einem Kalendarium des 12. Jh. hervorgeht, am Tage der Inventio feierlich verehrt +). In Evreux dagegen erscheint die Feier der Inventio erst in einem Kalendarium des 13. Jh. ++). Dies begründet die Annahme, daß die Verehrung des hl. Taurinus im liturgischen Sinne von Fécamp und nicht von Evreux ausging und bestätigt die Vermutung (s. S. 15 f.), daß Abt Gilbert der geistige Initiator des Taurinusschreines und der durch diesen wachsenden Verehrung des Heiligen über die Mauern des Klosters von Evreux hinaus gewesen ist.

Die Verehrung eines Heiligen ging im Mittelalter häufig vom Ort seines Grabes aus, das als historisches Zeugnis für dessen Leben und Tod in besonderem Maße zur Legitimierung seiner Verehrung geeignet war. Dessen waren sich auch die Mönche von St.Taurinus und ihr Abt Gilbert wohl bewußt, als sie sich zu einem für sie so entscheidenden Zeitpunkt, nämlich dem der Erlangung der freien Abtwahl, ihres Heiligen erinnert haben. Indem sie ihn mittels eines kostbaren Schreines mit Bildern aus seinem Leben erhöhten, gewannen sie nunmehr selbst unter seinem Schutze Ansehen und Macht gegenüber anderen Klöstern +++).

+) Bibl. Rouen, A. 328 und A. 314

++) Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. 1773

+++) Für die im Mittelalter wichtige machtpolitische Funktion eines solchen Schreines gibt es genügend Beispiele. Besonders aufschlußreich ist die im Kat. Rhein und Maas (1973, S.68 ff.) wiedergegebene Erzählung über die Mönche von Stablo, die in ihrer schwerwiegenden Auseinandersetzung mit dem Erzbischof von Köln und den Mönchen von Malmedy ihre Forderungen durchsetzten mit Hilfe ihres im Schrein mit sich geführten Patrons St. Remaklus. - Mehrere Beispiele dieser Art werden genannt bei St. Beissel 1976 (1892), S. 4 ff.

Die Bemühung um ein Verständnis für die Bedeutung der mittelalterlichen Heiligenverehrung muß Ausgangspunkt jeder wissenschaftlichen Betrachtung eines Schreines sein. Der große zeitliche Abstand und die fundamental veränderte religiöse Haltung bewirken jedoch eine nur schwer überwindbare Distanz. Ein Begreifen aus unserer Zeit heraus erschöpft sich allzu leicht in der staunenden Bewunderung der feingliedrigen handwerklichen Arbeit und in der sachlichen Betrachtung der Szenen aus dem Leben eines Heiligen. Wie sehr der Taurinusschrein seine einst zentrale Stellung im Leben der Kirche verloren hat, teils durch die seit der Reformation nie wieder verstummte Kritik an der Heiligenverehrung, macht seine heutige Aufstellung deutlich. Denn nicht nur verständliche Maßnahmen aus Sicherheitsgründen haben seine Verbannung aus dem Zentrum des Chores in eine verschließbare Nische der linken Chorseitenwand veranlaßt, aus welcher er auf Anfrage im Pfarrhaus wie eine museale Kuriosität auf eisernen Schienen herausgeschoben werden kann.

Es wäre daher wünschenswert, den Taurinusschrein eines Tages wieder so aufzustellen, wie es seiner ursprünglichen Funktion und Bedeutung entspricht, nämlich in unmittelbarer Nähe des Altares, vergleichbar etwa dem Dreikönigsschrein im Kölner Dom.

Die Quellen

In der lateinischen Inschrift, die sich über alle vier Seiten des Schreinsockels erstreckt, sind zweierlei für das Verständnis des Schreines wichtige Hinweise enthalten. Zum einen wird auf einer der beiden Stirnseiten, unterhalb der Figur des thronenden Christus, der Auftraggeber " Abbas Gilebertus " genannt. Zum anderen bezieht sich die Schrift auf den übrigen drei Seiten des Sockels in ihrem Inhalt auf einen Teil der Reliefbilder auf dem Dach, genauer gesagt auf Geburt und Taufe des hl. Taurinus. Es ist kaum glaubhaft, daß die Schrift im Mittelalter, wie für den heutigen Betrachter, den Zweck einer Erläuterung gehabt haben soll, wurden doch die Episoden aus dem Leben des verehrten Heiligen eher durch mündliche Überlieferung verbreitet. Vielmehr läßt ihr dokumentarischer und fragmentarischer Charakter den Schluß zu, daß zur Zeit der Entstehung des Schreines eine umfangreichere Schriftquelle zugänglich und auch dem Auftraggeber bekannt gewesen sein dürfte. Weiterhin wird man sich fragen müssen, warum sich die Schrift gerade auf Geburt und Taufe des hl. Taurinus bezieht und nicht etwa auf seinen Tod, der ebenfalls auf dem Dach dargestellt ist, oder auf sein Wirken als Bischof in Evreux, das in den Arkaden des Langhauses zu sehen ist. Diese Frage, die uns die Sockelinschrift stellt, wird vielleicht bei der ikonographischen Untersuchung zu klären sein.

Die lateinische Inschrift lautet folgendermaßen :

Abbas Gilebertus fecit me fieri /
quadam nocte dum in lecto suo sancta Enticia fessa
quiesceret vidit sibi astare angelum uterum sum
virga tangentem et paululum post precedere virgam /
ad instar lilii cuius flores nimium dabant odorem n /
ato infante baptizavit eum sanctus Clemens papa
quem sanctus Dyonisius de sacris fontibus suscepit
beatus Dyonisius filiolum sum +).

(Die Schrägstriche bezeichnen jeweils den Beginn der Schrift auf einer Seite des Schreines).

Die Inschrift am Sockel des Schreines führte zur Ermittlung der Handschrift Ms. lat. 989 in der Bibliothéque Nationale in Paris, welche die Vita des hl. Taurinus enthält. Außer Ms. lat. 989 werden in mehreren Bibliotheken Frankreichs Handschriften aufbewahrt, die, meist in Form von Legendensammlungen, Teile der Vita oder Gebete enthalten. Die Handschriften sind im Anhang gesondert aufgeführt (s. S.159 f.). Ms. lat. 989 und drei weitere Handschriften (Bibl. Rouen: U.3 und U.109, Bibl. Chartres n° 507) sind im 11. Jh., die übrigen großenteils

---

+) Übersetzung: Gilebertus, der Abt, ließ mich anfertigen. Als in einer Nacht die hl. Enticia müde in ihrem Bette schlief, sah sie, wie ein Engel auf sie zutrat, ihren Leib mit einem Stab berührte und wie wenig später der Stab gleichsam wie eine Lilie hervortrat, deren Blüten einen starken Duft verströmten. Als der Sohn geboren war, taufte ihn der hl. Papst Clemens, und der hl. Dyonisius nahm ihn als seinen Patensohn auf (sacri fontes = Taufe. De fonte suscipere: Term. techn. für "Pate stehen bei", cf. Concilium Aurel. Mansi 8, c. 370). Für die freundliche Unterstützung bei der Übersetzung der Inschrift danke ich Herrn W. Maaz vom mittellateinischen Seminar in Berlin.

im 12. Jh., aber auch noch im 13. und 14. Jh. entstanden. Von den insgesamt vier Handschriften aus dem 11. Jh. wurde Ms. lat. 989 als Grundlage für die ikonographische Betrachtung des Schreines ausgewählt, da sie als einzige die Vita des hl.Taurinus vollständig enthält, der Text der Sockelinschrift in ihr nahezu wörtlich erscheint und als Prachthandschrift mittels ihrer Zierinitialen über Zeit und Ort ihrer Entstehung Auskunft geben kann.
Da die Vita als treues "Spiegelbild der Gedanken und Bestrebungen ihrer Zeit" +) von ganz besonderer Bedeutung für das Verständnis des Schreines und die mittelalterliche Verehrung des hl.Taurinus ist, wird sie am Ende der vorliegenden Arbeit in Übersetzung wiedergegeben (s. Anhang).

+) Stefan Beissel, 1976 (1892), S. 1o8 .

Provienz und Datierung der Handschrift Ms. lat. 989
der Bibliothèque Nationale in Paris.

Die vorliegende Handschrift Ms. lat. 989 ist eine Sammelhandschrift, die außer der Vita des hl. Taurinus, Gebete, Viten anderer Heiliger, augustinische Schriften und die Psychomachie des Prudentius enthält +). Der Inhalt der Schrift deutet an, daß es sich um ein Werk handelt, das im klösterlichen Leben zur Erbauung diente, denn die communio sanctorum und die augustinische Lehre spielte seit den cluniacensischen Reformbewegungen eine überragende Rolle. Das Schriftbild von Ms. lat. 989 ist einheitlich und bis auf einige Textstellen, die verwischt und hin und wieder in anderem Schriftzug ergänzt sind, gut erhalten.

Auf der zweiten Seite befindet sich die Eintragung "Codex Bigotianus" und auf der ersten Seite das Wappen von Jean Bigot, der Ende des 16. Jh. bis Anfang des 17. Jh in Rouen lebte und ein eifriger Sammler von Handschriften war. Aus seinem Besitz gelangte Ms. lat. 989 an seinen heutigen Aufbewahrungsort, die Bibliothèque Nationale in Paris. Zusammen mit über zwanzig weiteren Handschriften kam Ms. lat. 989 ursprünglich aus der normannischen Benediktinerabtei Fécamp in die Sammlung Bigot ++). Das Kloster von Fécamp war zu Beginn des 11. Jh. Ausgangspunkt der cluniacensischen Reform in der Normandie und besaß eine Schule, eine Bibliothek und ein Skriptorium+++). Der größte Teil des Bibliotheksbestandes stammt aus dem 11. und 12. Jh., wie aus den Inventaren des Klosters hervorgeht.

+) Der am Anfang der Schrift aufgeführte Index Contentorum, der in späterer Zeit hinzugefügt worden zu sein scheint, führt folgende Teile auf: Exorcitiones - Vita Sancti Taurini - Vita Sancte Lucie - Vita Sancti Nicolai - Epistola Paulini ad Augustinum - Augustini Respons ad Paulinum - Psichomachia Prudentii.

++) Bibl. Nat., Catalogue Général des Mss. lat., 1, 193

+++) Über die Bibliothek von Fécamp s. G. Nortier, 1957.

Zur Zeit der Religionskriege im 16. Jh. wurden die wertvolleren Handschriften in der Krypta unter der Marienkapelle der Abteikirche versteckt. Es ist zu vermuten, daß Feuchtigkeit in die Handschriften eingedrungen ist und die Schäden, welche sie heute einheitlich aufweisen, darauf zurückzuführen sind +).

Die Vita des hl. Taurinus umfaßt drei Teile, die jeweils mit einer ganzseitigen Zierinitiale beginnen. Der erste Teil stellt einen Prolog dar (fol. 8v-9v), der mit den Worten "Cum patrum gesta religio christiana" und der Zierinitiale C anfängt. Im zweiten Teil folgt die eigentliche Lebensbeschreibung (fol. 9v-24v oben), eingeleitet mit "Temporibus igitur Domitiani regis" und der Zierinitiale T. Teil drei schildert die Auffindung des Grabes des hl. Taurinus zur Zeit des Königs Lothar durch den hl. Laudulfus ("Tempora igitur lotharii regis beatus laudulfus") und anschließende Wunder (fol. 24v-3o). Im Anschluß daran folgt mit der kleinen Zierinitiale L, die sich nur über sieben Zeilen erstreckt, eine Lobrede zum Fest des hl. Taurinus (fol. 3ov-34). Mit der ungefähr halbseitigen Zierinitiale Q beginnend schließt sich ein längeres Gebet zum hl. Taurinus an, das durch kleine Zierinitialen in mehrere Teile gegliedert ist (fol. 34v-4o).

Die prachtvolle Ausgestaltung der Vita mit je nach Bedeutung des beginnenden Abschnitts ganzseitigen oder kleinen Zierinitialen läßt auf eine entsprechende Verehrung schließen, die dem hl. Taurinus im Kloster Fécamp entgegengebracht wurde, denn mehrere Gründe

---

+) Als Schäden durch Feuchtigkeit wären auch die bereits erwähnten verwischten Texstellen in Ms. lat. 989 erklärbar.

sprechen dafür, daß die Handschrift im Skriptorium von Fécamp entstanden und nicht erst dorthin gelangt ist [+]. Tatsächlich scheint eine umfangreiche und über die lokalen Grenzen reichende Verehrung des Heiligen nicht von Evreux, sondern vielmehr von Fécamp ausgegangen zu sein, wo der hl. Taurinus zum zweiten Patron des Klosters erhoben wurde. Ausgangspunkt war die Translation eines Teiles der Reliquien von Evreux nach Fécamp, die 1058 stattfand [++] als Folge der Unterstellung des Klosters von Evreux unter das Kloster von Fécamp (1035). Die Entstehung von Ms. lat. 989 darf deshalb als Folge der Translation und ältestes Zeugnis der Taurinusverehrung betrachtet werden. Der Abt des Klosters St. Taurin, Gilbert de Saint-Martin, der aus Fécamp nach Evreux kam, dürfte die Handschrift gekannt und möglicherweise daraus seine Vorstellungen über den von ihm in Auftrag gegebenen Schrein erhalten haben.

Mit Hilfe der eingangs erwähnten Zierinitialen soll nun versucht werden, die Handschrift genauer zu datieren. Als eine einheitliche Gruppe können die drei großen Initialen zusammengefaßt werden, welche sich fast über die ganze Seite erstrecken und jeweils einen der drei Teile der Vita einleiten: Initiale C (fol. 8v), Initiale T (fol. 9v), Initiale T (fol. 24v). Ebenso wie einige Wörter im Text sind die Initialen an manchen Stellen verwischt, so daß die Linienführung nur noch schwach sichtbar ist (Abb. 61, 62, 64).

+) Corde (1866), der die Vita in seinem Aufsatz über den Taurinusschrein übernommen hat, hält es für möglich, daß die Handschrift im 7. oder 8. Jh. von den Mönchen in Evreux verfaßt wurde. - Mesnel (1914) stützt sich auf das Gründungsdatum des Klosters von Evreux am Ende des 10. Jh. und glaubt, daß die Handschrift gleichzeitig entstanden is

++) Mesnel, 1914, S. 34 f.

Die Buchstaben werden gebildet von einer breitflächigen Grundform, deren Endigungen in Flechtbandknoten auslaufen und kelchförmig ausgestülpt sind beim C und an den Querarmen beim T. Ein Flechtbandknoten verbindet auch die Kreuzungsstelle beim T und unterbricht die Rundung beim C. Aus den Buchstabenkörpern wachsen dicke Ranken hervor und winden sich spiralförmig beim T bzw. ins Buchstabeninnere beim C. Aus Knotungen, an denen sich breitgelappte Blätter ausstülpen, verzweigen sich die Ranken und laufen dicht ineinander verschlungen in dreilappigen, meist eingerollten Blattendungen aus. Beim T auf fol. 24v ragen aus dem Flechtbandknoten an der Kreuzungsstelle zwei Tierköpfe heraus, aus deren aufgesperrten Mäulern die beiden Querarme hervorgehen.

Die Initiale Q auf fol. 34 (s. Abb. 66 oben), die das Gebet einleitet, ist etwas kleiner als die oben genannten drei Initialen, schließt sich jenen jedoch stilistisch an. Der runde Buchstabenkörper, der sich zur oberen und unteren Mitte hin verjüngt, wird links und rechts von je einem Flechtbandknoten unterbrochen und ist mit fleischigem Ranken- und Blattwerk ausgefüllt. Wie die Querarme beim T geht der Schrägstrich des Q aus einem Tierkopf hervor.

Die kleinen Zierinitialen sind ebenfalls aus Flechtbandknoten, Ranken mit Blattwerk und Tieren gebildet. Sie sind in ihrer Ausführung einfacher und stilistisch weniger einheitlich. Die Initiale L (fol. 30v, Abb. 65) und die Initiale B (fol. 36, Abb. 66 unten) haben einen breiten Buchstabenkörper, der mit rechteckigen Feldern ausgefüllt ist. Aus dem Buchstaben L wachsen breitflächige Blätter hervor, deren dreilappige Endungen eingerollt sind. Beim Buchstaben B ist der Längsbalken oben und unten mit Flechtbandknoten verziert, und die

beiden Rundungen werden von ganzen Tieren gebildet. Von einem Tier, welches in seinem aufgesperrten Maul den Längstrich hält, wird auch die Rundung beim P geformt (fol.36 Abb. 67 oben). Das S besteht ausschließlich aus zwei Tieren (fol. 38, Abb. 67 unten). Bei allen Tieren enden die Schwänze in gelappten Blättern. Das P auf fol. 12 (Abb.63 bei dem die Rundung von einer mehrfach sich verzweigenden Ranke ausgefüllt ist, zeigt die einfachste Ausführung.

Da die Handschrift Ms. lat. 989, wie zuvor erwähnt wurde (S. 26), aus dem Bestand des Benediktinerklosters Fécamp stammt und dieses Kloster seit der Mitte des 11. Jh. Reliquien des hl. Taurinus besaß (S. 38). geht die folgende stilistische Untersuchung der Zierinitialen davon aus, daß die Schrift möglicherweise in Fécamp entstanden ist. Ein Vergleich der Handschriften von Fécamp mit denen des benachbarten Benediktinerklosters Mont-St.-Michel hat ergeben, daß in der zweiten Hälfte des 11. Jh. zwischen beiden Klöstern ein reger Austausch von Schriften stattfand, worauf die große Ähnlichkeit in der Buchmalerei beider Klöster zurückzuführen ist +). Es ist deshalb auch nicht ohne weiteres zu erkennen, in welchem der Klöster eine Handschrift entstanden ist, und es kann vermutet werden, daß Handschriften in Fécamp hin und wieder nur geschrieben und in dem künstlerisch führenden Mont-St.-Michel illuminiert wurden ++). Dieses Kloster besaß ein bedeutendes Skriptorium, welches in der Zeit von ca. 980 -1100 tätig

---

+) Zweimal nacheinander wurden Mönche aus Fecamp Äbte v Mont-St.-Michel: Suppo 1033-48 und Radulfus 1048-58.

++) Über die Verbindungen zwischen Mont-St.-Michel und Fécamp s. F. Avril, 1967, S. 235-38.

war und sowohl von England mit der angelsächsischen als auch von Deutschland mit der ottonischen Buchmalerei beeinflußt wurde [+]. Von den Handschriften aus Mont-St.-Michel ist eine große Zahl erhalten, von denen die meisten heute nahe beim Entstehunhsort. in Avranches, liegen. J. J. G. Alexander hat diese Handschriften in vier Gruppen eingeteilt und folgendermaßen datiert: eine frühe Gruppe ca. 980-1015, eine Übergangsgruppe ca. 1015-1045, eine mittlere Gruppe ca. 1040-1070 und schließlich eine späte Gruppe ca. 1065-1100 [++].

Vergleicht man die Zierinitialen der Handschriften von Mont-St.-Michel mit denen von Ms. lat. 989 und berücksichtigt deren teilweise geringere Qualität, so ergeben sich dabei gemeinsame Stilmerkmale. Sowohl bei der Initiale R in der Handschrift Avranches 91 (fol. 137 v. s.Abb.75)[+++] als auch bei der Initiale B in Ms. lat. 989 (fol. 36, s. Abb. 66) wird der Buchstabe von einem in rechteckige Felder klar gegliederten Längsbalken und von gewundenen Tieren als Rundungen gebildet. Diese vogelartigen Tiere, die in Ms. lat. 989 auch bei den Buchstaben S und P (fol. 38 u. 36 v, s. Abb. 67) zur Bildung des Buchstabenrunds dienen, sind wie in der Avranches-Handschrift in dünner Umrißlinie mit langen Hälsen und aufgesperrten Schnäbeln gezeichnet, und nur die Form der Flügel, die mit parallelen Strichen gefüllt sind, hebt sich als

---

+) Zur Buchmalerei von Mont-St.-Michel siehe J.J.G. Alexander, 197o.

++) Ders., S. 45 ff. und Zusammenfassung S. 83 f.

+++) Ders., Tf. 9 d.

Binnenzeichnung vom hellen Grund ab. Vergleichbar sind auch die fleischigen Blätter der Buchstaben beider Handschriften, die aus dem Buchstabenkörper hervorwachsen, ihn umschlingen und mit den Tieren verbunden sind. Die Blätter mit gestrichelten Blattadern sind meist dreilappig und nach innen oder außen gerollt. Alexander ordnet die Handschrift Avranches 91 der Übergangsgruppe zu (ca. 1015 1045) und betont die angelsächsischen Stilmerkmale der Initialen, die, wie er vermutet, durch den Einfluß von Handschriften der nordfranzösischen Benediktinerabtei St.Vaast in Arras zustandegekommen sein dürfte, denn jene wurden wahrscheinlich direkt von England mit der angelsächsischen Buchmalerei geprägt. In den Handschriften von Mont -St.-Michel, die um 1040 entstanden sind, sieht Alexander den Höhepunkt angelsächsischan Stileinflusses. So hebt er die Ähnlichkeit zwischen Initialen in Arras 559 und in Avranches 59 hervor, deren Stil wiederum in Initialen von Ms. lat. 989 erscheint. Die Initiale Q in Ms. lat. 989 (fol.34, Abb. 66) ist vergleichbar mit der Initiale O in Arras 559 (vol. III, fol. 98 v, Abb. 76) +). Aus dem von geometrischen Linien und Flächen gebildeten Buchstabenkörper wachsen Ranken hervor, die sich verzweigend das innere Feld des Buchstabens in dichter Verflechtung füllen. Fleischige Blätter sind mit der Buchstabenlinie verflochten und wachsen über den Rand hinaus. Ähnlichkeiten zwischen der oben genannten Handschrift Avranches 59 und Ms. lat. 989 ergeben sich auf Grund der Flechtband-

---

+) J. J. G. Alexander, 1970, Tf. 10 a.

knoten und Tierköpfe. Wie bei dem Wort Et in Avranches 59 (fol. 31 v, Abb. 77) +), sind auch bei den großen Initialen T (fol. 9 v u. fol. 24 v, Abb. 62 u. 64) sowie beim C (fol. 8 v, Abb. 61) die Grundformen der Buchstaben in rechteckige Felder gegliedert. Enden und Schnittpunkte sind mit Flechtbandknoten verziert, aus denen Tierköpfe hervorwachsen, die auf Nase oder Stirn mit einem kleinen Horn versehen sind.

Wie die Vergleiche gezeigt haben, finden sich charakteristische Stilmerkmale der Initialornamentik von Ms. lat. 989 in Handschriften aus Mont-St.-Michel und Arras. Das bedeutet, daß deren Initialornamentik für die Entstehung von Ms. lat. 989 vorausgesetzt werden darf, bzw. Ms. lat. 989 nicht vor jenen entstanden sein dürfte. In Anlehnung an die Datierung Alexander's, wonach Avranches 91 zwischen 1015 und 1035, Avranches 59 zwischen 1030 und 1045 und Arras 559 ungefähr dazwischen entstanden ist, dürfte Ms. lat. 989 um das Jahr 1040 einzuordnen sein. Die weniger qualitätvolle Initialornamentik läßt vermuten, daß die Handschrift in dem nicht so bedeutenden Skriptorium von Fécamp und zwar zur Zeit der engen Beziehungen zwischen Fécamp und Mont-St.-Michel (s. S. 30) entstanden ist. Sollte die Entstehung der Handschrift jedoch mit der Translation der Reliquien des hl.Taurinus von Evreux nach Fécamp im Jahre 1058 zusammenhängen, als eine Art Legitimation dieser Maßnahme, dann müßte man annehmen, daß sie erst gegen 1060 angefertigt wurde.

+) J. J. G. Alexander, 1970, Tf. 11 c .

Beschreibung des Schreines

Aus Gründen, die bereits im Vorwort genannt wurden, konnten die Untersuchungen am Schrein nicht zu einer zufriedenstellenden Beurteilung führen. Eine wichtige Frage, nämlich die nach der originalen Figurenbesetzung der beiden Schmalseiten des Schreines, muß daher auch weiterhin unbeantwortet bleiben. Hierfür müßten unbedingt die von dem thronenden Christus und dem Engel aus dem 19. Jh. verdeckten Hintergrundflächen der Schmalseiten einer genauen Prüfung unterzogen werden. Technische Fragen, wie z. B. die Treibarbeit der Figuren des thronenden Christus und der Standfigur in der Mitte der Seite 2, können ohne Betrachtung der Rückseite der Figuren nicht geklärt werden. Daß schließlich doch eine, wenn auch eingeschränkte, Beurteilung vorgenommen werden konnte, ist zwei wichtigen Umständen zu verdanken. Unmittelbar vor der Restaurierung des Schreines (1830), über die keine Unterlagen auffindbar waren, hat Auguste Le Prévost, einer der Gründer der heute noch bestehenden "Société des Antiquaires de Normandie", in einem Aufsatz den gesamten Schrein beschrieben, wobei sein Interesse in erster Linie der figürlich-plastischen Ausgestaltung galt +). Von gleich großer Bedeutung wie

---

+) Der Beschreibung von A. Le Prévost (1827/28) sind Zeichnungen des Schreines beigefügt, die jedoch nicht von ihm selbst angefertigt wurden und nach seiner eigenen Anmerkung leider ungenau und unzuverlässig sind. Der Aufsatz ist 1838 noch einmal zusammen mit den Zeichnungen erschienen, die der inzwischen erfolgten Restaurierung nach oberflächlich verändert wurden. - Eine Anfrage bei der "Société des Antiquaires de Normandie" in Caen über möglicherweise noch vorhandene Unterlagen zur Untersuchung des Schreines und zum Aufsatz von Prévost wurden negativ beantwortet. Eine abschlägige Antwort auf die Frage nach Unterlagen zur Restaurierung erteilten auch die Monuments Historique und die Archives Nationales in Paris sowie die Archives de l'Eure in Evreux.

dieser Aufsatz, der das einzige Zeugnis über den nicht restaurierten Schrein darstellt, ist die Restaurierung selbst, die von einem Pariser Goldschmied, verglichen mit Restaurierungen an anderen Schreinen, sorgfältig ausgeführt wurde, indem er, von originalen Beständen ausgehend, fehlende Teile ergänzt hat. Die Restaurierung und der Name des Goldschmieds, der sie ausführte, sind durch eine Schrift am Sockelboden belegt, die folgendermaßen lautet: "L'an MVIIIXXX fut réparée et redoré entièrement la châsse de Saint Taurin d'Evreux par Donné fils, fabricant de bronze, rue du Vieux-Colombier, n° 24 à Paris" +).

Zur Unterstützung der folgenden Beschreibung dienen die schematischen Aufrißzeichnungen am Ende des Kapitels, welche den Zustand heute sowie den unmittelbar vor der Restaurierung wiedergeben (S.54 u. 55).

Der über einem Holzkern in getriebenem und gegossenen Silber und Kupfer gearbeitete und anschließend vergoldete Schrein mißt 105 cm in der Länge, 45 cm in der Breite und einschließlich Turm 70 cm in der Höhe. Auf vier kräftigen Löwenfüßen erhebt sich eine Sockelplatte, die in zwei durch eine flache Kehle miteinander verbundene Stufen gegliedert ist. Zuunterst sind in regelmäßiger Folge rechteckige, gleich große Plättchen aneinandergereiht, welche abwechselnd goldene Fabelwesen auf verschiedenfarbigem Emailgrund und spiralförmiges Filigran mit Steinbesatz zeigen. Das Filigran ist teilweise ausgebrochen. Die Kehle ist mit einem gestanzten fortlaufenden Rankenornament vegetabilischer Art verkleidet, welches auf Seite 1 erneuert worden ist, da es nach Prévost vor der Restaurierung an dieser Stelle fehlte. Die oberste Stufe besteht aus einem Schriftband

---

+) Leider konnte jedoch der genannte Goldschmied nicht ausfindig gemacht werden.

mit blau emaillierten Lettern, wobei die einzelnen Wörter durch rot emaillierte Punkte voneinander getrennt sind. Entsprechend dem Wortlaut der Inschrift, welcher auf einer Schmalseite des Schreines beginnt, werden in der folgenden Beschreibung die vier Seiten mit arabischen (S 1-4), die acht Arkaden mit mit römischen Ziffern gekennzeichnet (A I-VIII).

Acht gleichgestaltete Strebepfeiler bilden das architektonische Gerüst und flankieren acht Spitzbogenarkaden. Die quadratischen Strebepfeiler sind dreigeschossig gegliedert, wobei der untere Abschnitt, durch gravierte Linien als Mauerwerk gekennzeichnet, mit einem Wasserschl auf gleicher Höhe mit dem Fußpunkt des Spitzbogens endet. Dem im zweiten Abschnitt fortgeführten Mauerwerk sind in Gußtechnik krabbenbesetzte Wimpergarkaden mit Kreuzblume und eingeschriebenen Dreipaßfenstern auf dünnen Säulchen vorgeblendet. Die eingestellten gegossenen Figürchen wurden im 19. Jh. hinzugefügt +). Es ist ungewiß, zu welchem Zeitpunkt dies geschehen ist. Da sie bei Prévost nicht erwähnt werden und auch auf der dazugehörenden Zeichnung nicht vorhanden sind, gehen sie frühestens auf die Restaurierung von 1830 zurück. Der im übrigen sehr sorgfältigen und von originalen Beständen ausgehenden Restaurierung würde dies jedoch widersprechen, so daß die Figürchen, die mit dem Engel auf Seite 3 des Schreines stilistisch zusammengehören, auch zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein könnten. In einer weiteren Zeichnung von 1851 sind sie ebenfalls nicht eingezeichnet ++),

---

+) Dargestellt sind: jeweils auf den Langseiten Maria mi Kind, der hl. Josef, der hl. Ludwig links außen, der hl. Taurinus rechts außen, und jeweils auf den Schmalseiten die beiden Heiligen Petrus und Paulus.

++) Diese Zeichnung gehört zum Aufsatz von A. Martin (18 der die Figürchen jedoch auch im Text nicht erwähnt. Dara kann nicht geschlossen werden, daß sie erst zu einem spät ren Zeitpunkt angebracht wurden, da die Zeichnung ungenau ist und deutlich idealisierende Züge trägt.

dasselbe gilt auch für eine Zeichnung von 1866. Da der zu letzterer zugehörige Aufsatz die Figürchen jedoch erwähnt +), ist anzunehmen, daß sie als störend empfunden wurden und deshalb auch in den genannten Zeichnungen fehlen.

Das dritte Geschoß ist mit seinen auf dünne Säulchen gestützten doppelten Dreipaßfenstern, die von krabbenbesetzten Wimpergen überfangen sind, tabernakelartig geöffnet. Darüber erheben sich achteckige spitze Turmhelme mit Kreuzblumen. Die großen Türme sind von vier kleinen viereckigen Türmchen umgeben. Die Turmhelme sind mit verschiedenartigem Rautenornament und Dachziegel nachahmendem Ornament graviert, wobei jeweils diejenigen der Schmalseiten und diejenigen der Langseiten durch gleiches Ornament ausgezeichnet sind. Eine Ausnahme machen die vier kleinen Türmchen des rechten Strebepfeilers der Seite 3 (Abb. 14). Ein Teil der Turmspitzen, besonders die der mittleren achtseitigen Türme, muß 1830 restauriert worden sein, da Ansatzstellen sichtbar sind und auch Prévost von Beschädigungen (ohne genaue Angaben) spricht (Abb. 10, 14).

Die zwischen den Strebepfeilern liegenden und wenig nach innen versetzten acht Spitzbögen ruhen auf Doppelsäulen, die auf Plinthen gestellt sind. Sie sind gestuft hintereinander angeordnet und mit gegossenen vegetabilischen Kapitellen versehen, die entweder Blätter verschiedener Gestalt tragen oder auch Blätter mit Früchten, an einheimische Pflanzen erinnernd (Blätter mit Früchten in AI, nur rechts; in AIII und

---

+) M. L.-T. Corde, 1866, S. 19.

AVII). Während die Schäfte der hinteren Säulen in den Nebenarkaden der Langseiten sowie in der mittleren Arkade der Seite 4 glatt sind (Abb. 17), sind alle übrigen Säulen mit Rautenornament überzogen, welches sich in den Giebelfassaden von Langhaus und Querhaus wiederholt (AI, III, V, VII, s. Abb. 1 und 2). Bei diesem Ornament handelt es sich um das technische Verfahren der Stempelprägung, wobei der Stempel die Form einer Lilie hat, welche von einer zweifachen Linie eines auf die Spitze gestellten Quadrates umschrieben ist. Dies läßt sich an einem Merkmal nachweisen, welches in jedem einzelnen Ornament auftritt: Das rechte Blatt der Lilie berührt die umschreibende Linie des Quadrates, während das linke Blatt einen kleinen Zwischenraum aufweist. Dies ist besonders gut bei den Hintergrundflächen der Fassaden von Langhaus und Querhaus zu beobachten (Abb. 18) [+].

Die acht Spitzbögen der Arkaden sind in ihrem profilierten Aufbau gleich gestaltet, während ihr Scheitelpunkt in den vier Giebelfassaden wenig höher liegt als bei den übrigen Arkaden. Das Profil der Bögen ist von innen nach außen gestuft mit einem glatten Rundstab, einer ornamentierten Kehle und einem der untersten Stufe der Sockelplatte ähnlichen Streifen, welcher abwechselnd mit Email- und Filigranplättchen mit Steinen besetzt ist. Das Ornament der Kehle besteht aus aneinandergereihten gleich großen Medaill

---

+) Grundlegende Beobachtungen zur Stempelprägung wurden neuerdings am Kölner Dreikönigenschrein und am Marienschrein von Tournai gemacht (s. Kat. Rhein und Maas, 1972, S. 318 f.). - Am Marienschrein von Huy (126o-127o) sind ebenfalls Hintergrundflächen und Säulen mit geprägtem Rautenornament mit Lilie verkleidet. Nähere Untersuchungen hierzu von R. Didier in: La châsse de Notre-Dame à Huy ... 197o, Abb. 2o.

welche im Wechsel eine Lilie und eine fünfblättrige Rosette einschließen. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei wie beim Rautenornament der Säulen und Hintergrundflächen um Stempelprägung. Der Ornamentstreifen muß 1830 an einigen Stellen erneuert worden sein, da Prévost von Beschädigungen bzw. fehlenden Teilen spricht (A V). Die Emails sind teilweise geringfügig ausgebrochen. Einige sind vermutlich 1830 ergänzt worden. Sie lassen sich durch ihre leuchtend hellen Farben, ihre glänzende Oberfläche und ihre geradlinigen Goldrandeinfassungen (Abb. 3, 7, 15 Scheitelemails) von den alten Emails unterscheiden, die dunkle, gedämpfte Farben, eine matte Oberfläche und etwas unregelmäßig verlaufende Goldrandeinfassungen haben. Das spiralförmige Filigran wurde deutlich erkennbar an vielen Stellen in grober Manier ausgebessert, wie ein Vergleich mit dem gut erhaltenen Filigran der Dreipaßzwickel auf Seite 1 und 3 zeigt (Abb. 6). Es wurde wahrscheinlich stark in Mitleidenschaft gezogen, als bei einem Diebstahl 1906 die Steine entwendet wurden, die, an ihrem Facettenschliff erkennbar, 1924 ersetzt wurden +). Diese wurden in die alten Fassungen eingesetzt, die deshalb heute ihr verbogenes und unförmiges Aussehen haben.

Alle acht Spitzbögen werden von gegossenem Blattwerk bekrönt, welches, auch hier wieder getrennt nach Giebelfassaden und Nebenarkaden der Langseiten, aus Efeublättern mit Früchten bzw. Ahornblättern besteht. Prévost be-

---

+) s. Kapitel: Geschichte des Schreines, S.17f.und Anmerkung

schreibt die Efeublätter mit Früchten sehr genau für die Arkade der Seite 1 [+]. Von den Ahornblättern waren vor der Restaurierung nur noch geringfügige Reste vorhanden (A IV), so daß folglich die Bekrönung der vier Arkaden als erneuert betrachtet werden kann [++]. Außer den Ahornblättern zieren noch granatapfelförmige Knäufe die Spitze der Nebenarkaden. Sie zählen auf Seite 2 zum ursprünglichen Bestand des Schreines [+++], während sie auf Seite 4 ergänzt wurden [++++].

Die von Säulen und Spitzbogen gerahmte und wie eine Folie eingespannte dreipaßförmige Fläche des Hintergrundes ist in den Giebelfassaden mit demselben geprägten Rautenornament verziert wie die besprochenen Säulen (S. 38), während die Nebenarkaden aus glatter Metallfläche bestehe aus der die Reliefszenen herausgetrieben sind. Die glatte Flächen weisen an vielen Stellen Beschädigungen auf, die durch das Aufnageln des Metalls auf den Holzkern entstanden sind, sowie Rißbildungen im Umkreis der Reliefszenen, also an den Stellen, an denen das Metall durch die Treibarbeit dünn und spröde geworden ist (siehe Zeichnung).

+) Prévost, 1827/28, S. 323: "une garniture extérieure dont chacune consiste à une grappe à trois grapillons et une feuille de vigne qui la dépasse".

++) Prévost, 1827/28, S. 33o: "Le faîte ... a conservé sa décoration primitive, qui consiste en un ornement de filigrane à jour composé de deux feuilles à trois foliole digitées" . Wie zugehörige Zeichnung beweist, muß sich anstelle der Ahornblätter eine andere Dekoration befunden haben, die jedoch 183o entfernt wurde, denn die Zeichnung zum Aufsatz von 1838 (Prévost) zeigt bereits die Ahornblätter, die heute vorhanden sind.

+++) Prévost, 1827/28, S. 331

++++) Prévost, 1827/28, S. 332: "On ne trouve ici que des morceaux de bois grossièrement recouverts d'une feuille d cuivre, surmontés de boules de bois mal peintes ... " . Dies läßt eine ältere Restaurierung unbekannten Datums ve muten, bei welcher fehlende Teile nur grob ergänzt wurden

Zwischen dem Dreipaßbogen des Hintergrundes und dem Spitzbogen ergeben sich Zwickel, die in fünf Arkaden der Langseiten mit gegossenen Efeublättern ausgefüllt sind (A III, IV, VI, VII, VIII). Eine Arkade macht eine Ausnahme (A II), sie ist mit Ahornblättern besetzt (Abb. 7). Ob dies auf die Restaurierung zurückzuführen ist, kann vom Verfasser nicht beantwortet werden +). Das gegossene Blattwerk in den Bogenwinkeln der Arkaden weist leichte Schäden auf, es ist an manchen Stellen ausgebrochen, wahrscheinlich auch hier wieder durch das Entwenden der Steine (Abb. 9).

Die Zwickel der Arkaden der Schmalseiten sind dagegen mit spiralförmigem Filigran ausgefüllt, dessen Endigungen in der Mitte der Spiralen mit kleinen Rosetten besetzt sind und dessen fadenförmige Ausstülpungen spindelartig aufgedreht sind. Das Filigran ist nur an wenigen Stellen ausgebrochen und zeigt keine Spuren von Überarbeitung wie das Filigran der Spitzbogenleisten. Es vermittelt deshalb einen unverfälschten Eindruck des ursprünglichen Bestandes. Während bisher durch formale und dekorative Gestaltung die vier Giebelfassaden gegenüber den übrigen Arkaden der Langseiten gleichgestellt und hervorgehoben wurden, werden hier durch das Filigran zusätzlich die Seiten 1 und 3 betont.

Über den vier genannten Arkaden erheben sich profilierte Giebel, die den dekorativen Abschluß des Satteldachs von Lang- und Querhaus bilden (Abb. 1 u. 2). Das Profil der vier gleichgestalteten Giebel setzt sich wie bei den Spitzbögen aus einem glatten Rundstab, einer ornamentierten Kehle und einer Email-Filigran-Leiste zusammen. Sämtliche

---

+) Nach Prévost (1827/28, S. 331) waren die Zwickel der drei Arkaden der Seite 2 mit demselben Blattwerk verziert.

Teile sind also eine Wiederholung der bereits beschriebenen Teile des Spitzbogens (s. S.38), mit Ausnahme des geprägten Kehlenornaments. Dieses besteht aus langgezogenen ineinandergefügten Rauten, in deren Mitte sich abwechselnd wie beim Medaillonornament der Spitzbogenkehle (Abb. 10) eine Lilie und eine fünfblättrige Rosette befindet. Auch hier ist das Filigran teilweise ausgebrochen oder überarbeitet, einige Steine mit Facettenschliff sind neu, die Emailplättchen der Spitzen ebenfalls (Abb. 10). Jeder der vier Zwickel zwischen Spitzbogen und Giebelleiste ist mit einer glatten Metallfolie hinterlegt, die von einer großen getriebenen Lilie ausgefüllt wird.

Die Giebel werden schließlich von gegossenen Spiralranken bekrönt, aus denen kleine und große Ahornblätter hervorwachsen. Dieses Blattwerk wird von Prévost genau beschrieben, wenn auch nur für Seite 1 und 2, so daß heute unklar ist, ob die Giebelbekrönung auf den Seiten 3 und 4 von ihm nicht genannt wird und trotzdem vorhanden war oder ob sie 1830 nachgegossen wurde +). Über der Spitze jedes Giebels sitzt ein runder Knauf, der an seinem Hals von verschieden großen Ahornblättern bewachsen ist und sechs tropfenförmige Endigungen trägt, welche von goldenen Wappen auf Emailgrund gefüllt sind. Es sind drei Lilien auf blauem Emailgrund mit rotem Rand

---

+) Prévost, 1827/28, S. 325: "Ces rinceaux, au nombre de quatre de chaque côté, se composent d'un grand nombre de feuilles digitées de diverses dimensions, étuves les unes en-dessus, les autres en-dessous. Les rinceaux inferieurs sont tronqués ; au sommet se trouvent une grande feuille lobée, présentant quelque analogie avec une feuill de chêne, mais plus profondément découpée".

und drei kastilische Türme auf rotem Grund mit blauem Rand gefaßt, die Wappen des französischen Königshauses zur Zeit der Entstehung des Schreines. Der Knauf endet in einem Pinienzapfen, der von dicht beieinanderstehenden Ahornblättern umgeben ist. Prévost beschreibt diesen Knauf für die Seite 2 (Abb. 10), während nach seiner Aussage auf Seite 4 der Knauf fehlte und auf den Seiten 1 und 3 anstelle der heutigen Knäufe Eisenstäbe angebracht waren +). Ob nun der Knauf auf Seite 2 ursprünglich der einzige war und die Eisenstäbe eine unbekannte Funktion erfüllt haben, läßt sich heute nicht mehr ermitteln. Sicher ist, daß die drei zusätzlich vorhandenen Knäufe dem von Seite 2 nachgebildet wurden, der heute besser erhalten ist als die neuen Knäufe. Der farbige Emailgrund der Wappen ist bei letzteren nämlich bereits wieder ausgebrochen.

Der First des Satteldachs von Lang- und Querhaus schließt mit einer Profilleiste, bestehend aus ornamentierter Kehle und Email-Filigran-Band,ab, die eine Wiederholung der Spitzbogenprofile ist. Darüber laufen dieselben gegossenen Ranken mit Ahornblättern entlang wie an den Giebeln. Diejenigen über dem Langhaus stammen von der Restaurierung, während die über dem Querhaus von Prévost erwähnt werden. Man kann daher annehmen, daß auch der Dachfirst des Langhauses ursprünglich von Ranken mit Ahornblättern bekrönt war.

Über dem Schnittpunkt der Dächer von Lang- und Querhaus erhebt sich auf quadratischem Grundriß ein von feinem

---

+) Prévost, 1827/28, S. 325: "... une verge de fer entourée à sa base de feuilles digitées, cette verge était probablement destinée à porter quelque chose à disparu".

Maßwerk durchbrochener Turm (Abb. 23, 24). Vier doppelte Maßwerkfenster - eine Wiederholung der Strebepfeilerfenster - , mit Vierpaß im Bogenzwickel, werden von krabbenbesetzten Wimpergen überfangen und bilden zusammen mit den über Eck dazwischengestellten Fialtürmchen einen offenen Turm. Der achtseitige Turmhelm ist mit Krabben besetzt und mit Vierpässen und schmalen Schlitzen durchbrochen. Anstelle einer Kreuzblume, wie auf den Fialtürmchen, befindet sich hier ein Pinienzapfen, der von Ahornblättern umgeben ist. Dieser ersetzt heute ein Gebilde ähnlicher Art, das von Prévost beschrieben und als nicht original bezeichnet wird +).

Figurenschmuck:

Der Schrein ist in seinen Arkaden und auf dem Dach mit rundplastischen Figuren und mit Reliefszenen ausgestattet. Entsprechend der architektonischen Gliederung, welche die Giebelfassaden von Lang- und Querhaus betont, sind jene mit getriebenen Einzelfiguren besetzt. Reliefszenen füllen die Nebenarkaden und die glatten Flächen des Satteldachs. Im Gegensatz zu den Reliefszenen, die nahtlos mit der umgebenden Metallfläche, aus der sie herausgetrieben sind, verbunden sind, wurden Figuren und Hintergrundflächen der Giebelfassaden gesondert gearbeitet. Über die Art der Einfügung der Figuren in den mit Rautenornament geprägten Hintergrund konnte aufgrund der genannten Schwierigkeiten bei der Untersuchung des Schreines keine Klarheit gewonnen werden. Vermutlich sind die Figuren (in Frage kommen nur die vollständig

---

+) Prévost, 1827/28, S. 335: "Au-dessus existent quatre autres feuilles digitées supportant une olive lisse ... une restitution moderne" .

erhaltenen auf Seite 1 und 2) am Rücken offen und an dieser Stelle in eine entsprechend ausgesparte Stelle der Hintergrundfläche eingefügt, ähnlich wie dies beim Marienschrein in Huy zu beobachten ist (ca. 126o-127o) +).

Auf Seite 1 des Schreines, wo auch die Sockelinschrift beginnt, sitzt die getriebene schwere und massige Gestalt des thronenden Christus streng frontal ausgerichtet und mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch haltend, auf einem Thron. Dieser hat an den beiden Schmalseiten je eine vierpaßförmige Öffnung. Die Füße des Thronenden ruhen auf einem flachen Suppedaneum, das mit einem palmettenähnlichen Ornamentstreifen verziert ist (Abb. 5, 6). Dieser Ziertsreifen wiederholt sich am unteren Saum der die Füße zur Hälfte bedeckenden Tunika. Der runde Halsausschnitt dieses Kleides ist mit einer Borte aus aneinandergereihten fünfblättrigen Rosetten in Medaillons eingefaßt. Ein über beide Schultern gelegter Mantel, der den Oberkörper frei läßt und die Beine wieder bedeckt, ist in tiefe Falten gelegt und am oberen und unteren Saumrand von derselben Medaillonborte gefaßt wie die Tunika am Halsausschnitt, wobei die Borte des Mantels am unteren Rand zusätzlich mit Fransen besetzt ist. Die Borten an den Gewändern lassen den Eindruck entstehen, als wären die Gewänder einzeln gearbeitet und übereinandergelegt. In Wirklichkeit sind diese jedoch an einem Stück getrieben, die mit geprägten Ornamenten versehenen Borten gesondert gearbeitet und anschließend aufgesetzt. Dies ist auch an den Gewändern der anderen getriebenen Figuren am Schrein zu beobachten. Beide Arme des Thronenden einschließlich Buch und der linke Fuß sind neu. Alle erneuerten Teile sind in Gußtechnik hergestellt. Die Arme mit Buch sind eine plumpe

---

+) Eine von R.Didier u.a. (197o) erschienene Veröffentlichung über den Marienschrein in Huy ist gerade hinsichtlich der Technik sehr aufschlußreich.

und unsorgfältig gearbeitete Ergänzung und stammen von einer Restaurierung unbekannten Datums vor 1830 +). Der linke Fuß wurde 1830 ergänzt ++). Die getriebenen Gewänder lassen an vielen Stellen Schäden erkennen, wie Eindellungen an den Knien, gedrückte Falten mit Rißbildungen dazwischen (s. Zeichnung und Abb. 5 und 6). Ein weiteres Problem ist der ursprüngliche Standort der Figur, die sich vor der Restaurierung von 1830 Seite 3 befand, während an ihrer Stelle eine heute nicht mehr vorhandene Rosette mit Agnus Dei in der Mitte gewesen sein soll, hinter der sich eine Öffnung befand +++). Tatsächlich ist rechts oberhalb des Thrones ein Ausschnitt im rautenverzierten Hintergrund sichtbar (Abb. 6), der nicht dem Verlauf des Figurenumrisses des Thronenden entspricht. Diese Tatsache unterstützt die Aussage von Prévost, wobei die Frage nach der ursprünglichen Figurenbesetzung dieser Seite offenbleiben muß, da möglicherweise auch die Rosette mit Agnus Dei nicht von Anfang an vorhanden war. Eine genaue Untersuchung der Umrißlinie des Ausschnitts in der Hintergrundfläche, wozu der thronende Christus entfernt werden müßte, könnte eventuell

---

+) Prévost, 1827/28, S. 327: "Les mains primitives manquent; on en a refait grossièrement de modernes, qui portent un livre ouvert".

++) Prévost, 1827/28, S. 327: "l'un des pieds est cassé

+++) Prévost, 1827/28, S. 321 f.: "Au milieu est une couverture, remplie par une rosace a huit divisions ... au centre se trouve un Agnus Dei ... l'agneau se trouve placé la tête en bas ...". Prévost vermutet, daß Rosette und Agnus Dei ursprünglich nicht für den Schrein angefertigt wurden, da zwei Blätter der Rosette nachträglich verkürzt worden sind. - Da zur Restaurierung von 1830 keine Berichte auffindbar sind und die Rosette verschwunden ist, lassen sich die Gründe für eine Umsetzung der Christusfigur und ihr ursprünglicher Standort nicht rekonstruieren.

zu einer Klärung des Problems führen.

Die durch die Umsetzung der Christusfigur frei gewordene Seite 3 (A V) wurde mit einem gegossenen Engel besetzt, der, in seiner Rechten einen Kranz aus Mohn haltend, wie ein aus der Grabplastik des 19. Jh. entliehener Todesgenius erscheint (Abb. 13). Die rautenverzierte Fläche des Hintergrundes muß entsprechend der Seite 1 erneuert worden sein, da sie sonst Spuren zeigen müßte von der noch vor der Restaurierung dort eingefügten Christusfigur.

In der Mitte der Seite 2 (A III) steht eine Gestalt in bischöflicher Kleidung, die Rechte segnend erhoben, den Bischofstab in der Linken. Auf der Brust bzw. in der Mitte des Palliums sitzt ein großer ovaler Stein. Albe und Dalmatik sind am Saum mit Fransen und Rankenornament, Stola, Pallium, Amikt und Mitra mit Medaillonornament verziert. Die Kasel wird von einer Palmettenborte mit Fransen eingefaßt. Hier wie am übrigen Figurenschmuck des Schreines ist zu beobachten, daß hervorstehende Teile der Figuren, wie z. B. Arme, in Gußtechnik erneuert sind, da sie stark beschädigt oder abgebrochen waren, während weiter zurückliegende Teile allenfalls leicht eingedrückt sind.

An der bischöflich gekleideten Figur waren nach Prévost beide Unterarme ausgestreckt, die rechte Hand im Segensgestus erhoben, der rechte Ärmel der Dalmatik und die Manipel am linken Arm fehlten. Rechts wurden Hand und Dalmatikärmel erneuert, links Manipel und Bischofstab, der möglicherweise im Originalzustand fehlte (bei Prévost nicht erwähnt) +). Die Kasel weist an einigen Stellen

---

+) Wie hier gut zu erkennen ist, wurden bei der Restaurierung Albenärmel und Hand an einem Stück gegossen (rechts, Abb. 9), während am Original der Albenärmel durch eine aufgesetzte Borte gekennzeichnet ist (links, Abb. 9).

Eindellungen und Rißbildungen auf, jedoch nicht in dem Umfang wie bei der Christusfigur, so daß hier der Eindruck der originalen Gewandgestaltung weniger beeinträchtigt wird.

Von der männlichen Figur auf Seite 4 des Schreines (A VII) mit Lockenkranz und Tonsur, in Albe und Dalmatik, sind nur Kopf und Amikt erhalten geblieben. Körper, Arme und Füße wurden 1830 in Gußtechnik erneuert (Abb. 17, 18). Aus Prévost's Beschreibung geht hervor, daß die Figur vor der Retsaurierung noch erhalten war und nur die beiden Arme fehlten. Vermutlich war ihr Zustand jedoch so schlecht, daß sie bis auf Kopf und Amikt erneuert werden mußte. Der genannten Beschreibung zufolge entspricht die heutige Figur, einschließlich Ornamentstreifen, weitgehend der ursprünglichen, bis auf die Armhaltung, die wahrscheinlich frei nachempfunden werden mußte.

In den vier Nebenarkaden der Langseiten sind Reliefszenen zu sehen, die alle nach dem gleichen Schema aufgebaut sind. In der linken Bildhälfte steht jeweils der hl. Taurinus als Bischof, während in der rechten Bildhälfte die Szenerie wechselt. In der linken Arkade (A II) der Seite 2 ist ein Stadttor zu sehen, aus dem drei Tiere hervorschauen. In der rechten Arkade (A IV) der Seite 2 wendet sich eine Gruppe von Männern und Frauen mit gefalteten Händen dem Bischof zu. In der linken Arkade (A VI) der Seite 3 steht eine Gruppe von Männern und Frauen im Wasser, und in der rechten Arkade (A VIII) der Seite 3 befindet sich ein einzelnes junges Mädchen. Die Reliefszenen sind in unterschiedlicher Tiefe getrieben, so daß die bischöfliche Gestalt wie vom Hintergrund gelöst erscheint. Die anderen Figuren sind an Gestalt kleiner und auch flacher getrieben, ähnlich den Figuren auf den Dachflächen.

In Arkade II (Abb. 7 u. 8) sind die in den Proportionen etwas überlängten Arme und die Dalmatikärmel des Bischofs in Guß-

technik erneuert, ebenso die Manipel und die gesamte Borte der Kasel mit palmettenähnlichem Ornament [+]. Der Bischofstab wurde hinzugefügt [++]. Die Gewänder weisen an einigen Stellen kleine Risse und Eindellungen auf, die auch auf der rechten Reliefseite am Turm des Gebäudes zu finden sind.

In Arkade IV sind an der Bischofsfigur Arme, Manipel und die gesamte Borte der Kasel erneuert (Abb. 11 u. 12). Risse haben sich hier nur im Umkreis des Bischofs und der kleinen Figürchen gebildet, während die Gewänder gut erhalten sind.

Nach Prévost waren die Arme des Bischofs in Arkade VI abgebrochen [+++]. Die Ergänzung der Arme wirkt plump und unproportioniert, und die Hinzufügung von Kännchen und Buch dürfte kaum dem originalen Zustand der Figur entsprechen (Abb. 15 u. 16). Bis auf einige Risse im Umkreis der Figuren und kleinere Eindellungen in der Kasel des Bischofs ist das Relief sonst gut erhalten.

In Arkade VIII sind die Arme des Bischofs und des Mädchens erneuert worden (Abb. 20 u. 21). Ihre Ansatzstellen befinden sich dort, wo die Arme als freiplastische Teile vom Reliefgrund gelöst sind, wie am vorderen

---

+) Nach Prévost (1827/28, S. 348) waren die Arme beschädigt und die Kasel nur am Hals mit einer Borte geziert.

++) Da die Bischofstäbe in den Nebenarkaden von Prévost nirgends genannt werden, ist anzunehmen, daß ihre Ergänzung nicht auf originale Bestände zurückgeht.

+++) Ders., S. 351.

Oberarm des Mädchens deutlich zu erkennen ist [+]. Teile der Kaselborte und die Manipel sind ebenfalls neu. Eindellungen am Kleid des Mädchens und an der Kasel des Bischofs beeinträchtigen den Gewandstil der Figuren.

Die flachen Reliefszenen der Dachflächen erstrecken sich i fortlaufender Erzählung über beide Seiten des Langhauses. Im Gegensatz zu Reliefszenen auf den Dachflächen romanischer Schreine (z. B. Marienschrein in Tournai, Marburger Elisabethschrein) werden sie durch keinerlei rahmendes Ornament voneinander abgesetzt und nur durch den Einschnit des Querhauses unterbrochen. Auch die Dachzwickel des Quer hauses sind von flachen Reliefs geziert, je einen Engel mit Rauchfaß darstellend. Auf Grund ihrer geschützten Lage sind die Dachreliefs gut erhalten geblieben und haben nur geringfügige Schäden erlitten. Kleinere Eindellungen an einigen Gewändern (Abb. 26 u. 28) und Rißbildungen an der Übergangsstellen von glattem zu getriebenem Metall (Abb.25 um den Kopf der rechten Figur, Abb. 27: um Köpfe und Schultern fast aller Figuren sowie um die Füße der kniende Figur) bedeuten keine wesentliche Beeinträchtigung des ursprünglichen Zustandes. Da außerdem keine Teile ergänzt wurden und keine Überarbeitungsspuren zu erkennen sind, sind die Dachreliefs für die stilanalytische Untersuchung besser geeignet als Figuren und Reliefs in den Arkaden von Lang- und Querhaus [++].

+) Prévost (1827/28, S. 353): "une femme ... dont les bras sont mutilés".

++) Die auf älteren Fotos (Abb. 1 u. 2) noch sichtbare Verzierung der Nagelköpfe mit sechsblättrigen Rosetten auf dem Dach und in den Arkaden wird auch von Prévost erwähnt. Sie war also vermutlich im Originalzustand bereits vorhanden. Wie Fotos der Archives Photographiques in Paris, die 1960 aufgenommen wurden, beweisen wurde der Schrein zu diesem Zeitpunkt auseinandergenommen (Abb. 8, 12, 16, 21 u. a.). Seitdem fehlen die Rosetten. Leider waren zu den 1960 getroffenen Maßnahmen keine Unter lagen erhältlich.

Zusammenfassung

Um einen Überblick zu erhalten über den originalen Bestand des Schreines, die ursprüngliche Anordnung der Figuren und die Restaurierung, werden im Folgenden die wichtigsten Ergebnisse der vorangegangenen Beschreibung zusammengefaßt.

In den vier Gieblfassaden von Lang- und Querhaus ist die ursprüngliche Anordnung der Figuren nur am Querhaus erhalten geblieben mit dem Bischof auf Seite 2 und dem jugendlichen Priester auf Seite 4, von dem nur der Kopf alt ist. Dagegen ist die Besetzung der Schmalseiten des Langhauses immer noch unklar. Der thronende Christus, der sich heute auf Seite 1 des Schreines befindet, hatte vor der Restaurierung von 1830 seinen Platz auf Seite 3, wo heute ein im 19. Jh. ergänzter Engel mit Mohnkranz steht, dessen Typus nicht auf ein mittelalterliches originales Vorbild zurückgehen kann. Die noch erhaltene rautenverzierte Hintergrundfläche der Seite 1 wurde vor 1830 von einer Rosette mit Agnus Dei geschmückt. Prévost, der die Rosette erwähnt, glaubt, daß sie nicht für den Schrein angefertigt und erst in späterer Zeit hinzugefügt wurde, da zwei ihrer Blätter nachträglich gekürzt worden sind. Wenn also die Rosette nicht zum originalen Bestand gehörte (zu dieser Feststellung scheint man bei der Restaurierung gekommen zu sein), bleibt immer noch die Frage, was sich an ihrer Stelle befand und weshalb die Christusfigur nach Seite 1 versetzt wurde. Möglicherweise hielt man diese Seite des Schreines, auf der auch die Inschrift beginnt, für die Hauptansich tsseite und wollte sie deshalb mit einer originalen Figur besetzen. Auffalllend merkwürdig erscheint dem Betrachter die Armhaltung des

Thronenden und seine dadurch hervorgerufene starre Frontalität. Die Ergänzung der Arme, die das aufgeschlagene Buch mit beiden Händen halten, geht auf eine Restaurierung unbekannten Datums vor 1830 und ist ohne Einsicht in den mittelalterlichen Typus eines thronenden Christus vorgenommen worden, der das Buch in der Linken hält und die Rechte zum Segen erhoben hat.

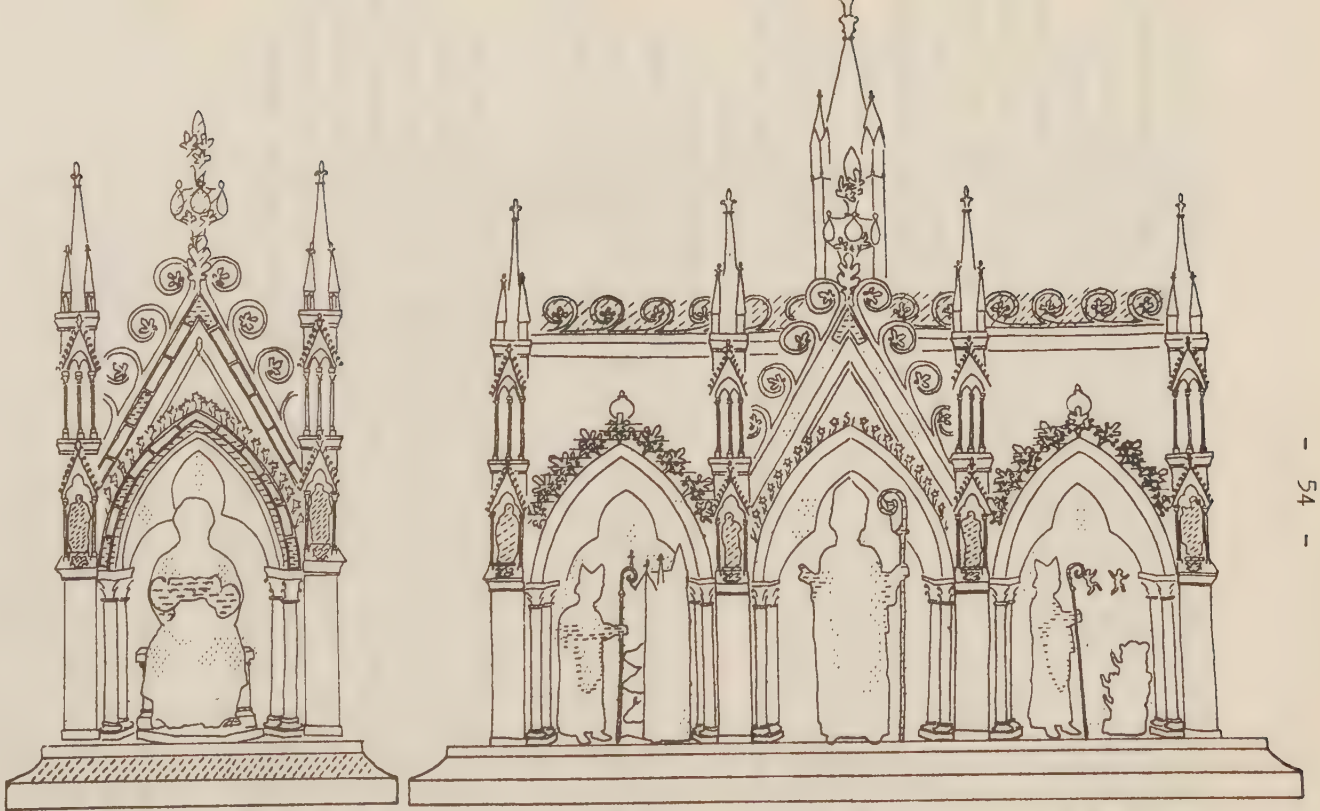
Die Unklarheit in der Figurenbesetzung der beiden Schmalseiten ist für die ikonographische Untersuchung bedeutend. Die völlige Durchdringung der spezifischen Ikonographie des Taurinusschreines und die Ermittlung einer vielleicht ursprünglich vorhandenen Hauptansichtsseite ist daher ausgeschlossen.

Die Restaurierung des Schreines von 1830 wurde vom ausführenden Goldschmied zum Glück mit Sorgfalt und Zurückhaltung vorgenommen. Die Ergänzungen an den Figuren beschränken sich auf Arme, Hände, Teile der Ärmel und Ornamentstreifen an den Gewändern. Es ist deutlich erkennbar, daß der Goldschmied bestrebt war, den originalen Bestand zu erhalten und nicht zu verändern, fehlende Teile zu ergänzen, wenn möglich von originalen Resten ausgehend, wie bei Ornamentstreifen, Knäufen und gegossenem Blattwerk. Wo keine Reste vorhanden waren, ist der Goldschmied allerdings nach Gutdünken verfahren, und das Einfließen des eigenen Geschmacks kommt zum Ausdruck in den Attributen, die er den Figuren am Langhaus in die Hände gegeben hat (Bischofstab, Buch, Kännchen).

Die Anbringung des Engels mit Mohnkranz auf Seite 3 und der kleinen Figürchen auf halber Höhe der Strebepfeiler verhält sich zur erwähnten Zurückhaltung bei der

Restaurierung widersprüchlich. Da es über die Restaurierung von 1830 keine Quellen gibt, die über Einzelheiten genaue Auskunft geben könnten, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, daß diese Figuren 1830 entstanden sind. Es ist ebensogut denkbar, daß sie erst einige Jahre später hinzugefügt wurden. Die Figürchen der Strebepfeiler lassen eine historisierende Absicht vermuten, angeregt durch die auffallende formale Verwandschaft der Strebepfeiler am Taurinusschrein mit den Strebepfeilern an den Westfassaden der Kathedralen von Amiens und Reims (Abb. 59 und 60). Während an den Kathedralen die Figuren jedoch in Tabernakel eingestellt sind, wurden sie am Schrein, in völligem Unverständnis gotischer Einbeziehung der Skulptur in die Architektur, in den Blendarkaden und auf den Wasserschlägen fußend angebracht. Die Verunklärung wesentlicher Elemente gotischer Architektur, wodurch die Blendarkade zur scheinbaren Nische und der Wasserschlag zum Sockel wird, würde eine Entfernung der Figuren rechtfertigen, die nicht auf originale Bestände zurückgehen können.

Der gute Erhaltungszustand der Reliefs auf dem Dach des Schreines, der darauf zurückzuführen ist, daß jene durch Giebel und Türmchen besser geschützt sind als die Reliefs und Figuren der unteren Partien, bietet die Grunglage für die Stilanalyse. Die originalen bildlichen Darstellungen sind am ganzen Schrein stilistisch einheitlich gearbeitet, weshalb eine hauptsächliche Orientierung an den Dachreliefs gerechtfertigt ist.

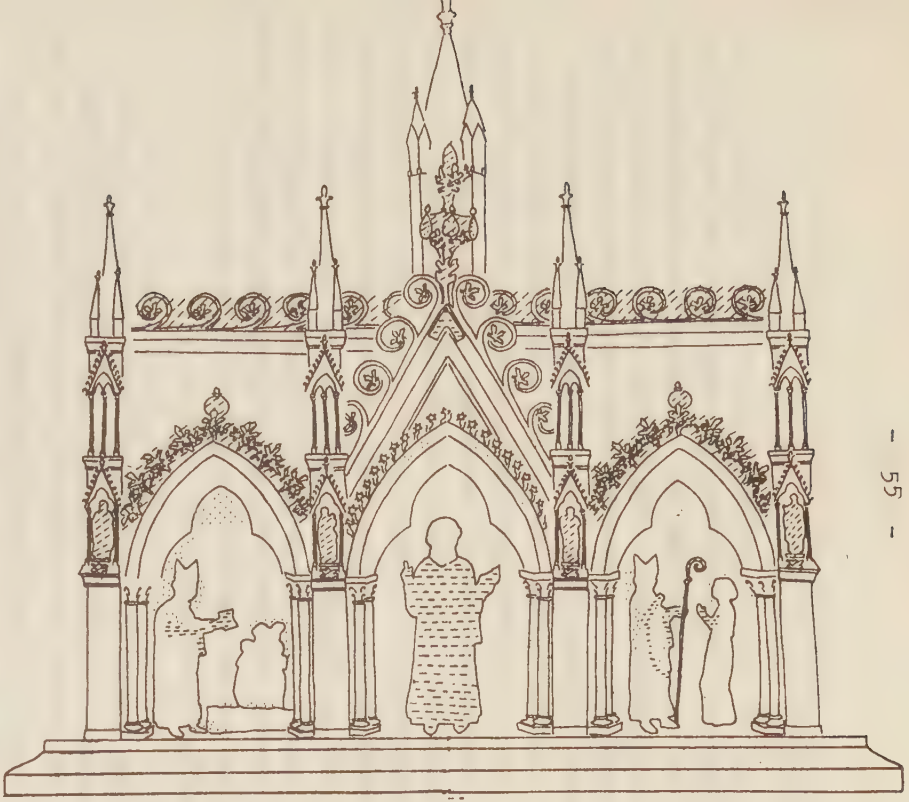


I II III IV

schadhafte Stellen
restaurierte Stellen
} vor der Restaurierung 1830 (nach Prévost)

schadhafte Stellen
neue Teile
} Zustand heute

V



VI VII VIII

Ikonographie

Stärker als an romanischen Schreinen ist am gotischen Taurinusschrein die bildhafte Ausgestaltung eingebunden in die architektonische Rahmung. Acht gleichartige Arkaden, die aus Spitzbögen und Doppelsäulen gebildet und von Strebepfeilern begrenzt sind, bilden acht flache Nischen, die zur Aufnahme von Szenen und Figuren dienen. In der gleichmäßigen Abfolge der acht Arkaden rings um den Schrein werden vier Arkaden von einem spitzen Giebel überfangen und dadurch betonend hervorgehoben. Sie bezeichnen die vier Stirnseiten von Langhaus und Querhaus +). Entsprechend der Betonung der Schreintektonik sind die vier von Giebeln bekrönten Stirnseiten mit Einzelfiguren besetzt, während in den vier Spitzbogenarkaden der Langseiten getriebene Reliefbilder zu sehen sind. Die steilen Flächen des Satteldachs werden von aneinandergereihten Reliefbildern geziert.

Der Zustand der Figuren und Szenen wurde im vorangegangenen Kapitel eingehend besprochen. Für die ikonographische Untersuchung entscheidende Ergebnisse sollen hier noch einmal kurz zusammengefaßt werden. Die ursprüngliche Figurenbesetzung der Stirnseiten des Langhauses ist unklar, wobei sich die Figur des thronenden Christus heute auf Seite 1 des Schreines befindet, vor der Restaurierung von 1830 ihren Platz jedoch auf Seite 3 hatte, wo heute ein im 19. Jh. ergänzter Engel steht.

+) Mit dem eingeschobenen Querhaus und der Betonung der vier Stirnseiten folgt der Taurinusschrein dem Aachener Marienschrein (voll. 1237), bei dem außerdem Arkaden und Figuren der Stirnseiten durch größere Ausmaße hervorgehoben sind.

Die Besetzung der Fassaden des Querhauses mit teilweise restaurierten Standfiguren ist erhalten geblieben. Ein Vergleich mit der Beschreibung bei Prévost zeigt, daß sich die Reliefszenen in den Arkaden an ihrem ursprünglichen Platz befinden. Sie sind an einigen Stellen restauriert worden. Die Reliefs der Dachflächen sind nicht restauriert und in gutem Zustand erhalten. Die gegossenen Figürchen auf halber Höhe der Strebepfeiler wurden bei der Restaurierung hinzugefügt und gehen nicht auf einen ursprünglichen Bestand zurück.

Grundlegende Schriftquellen für die ikonographische Untersuchung sind die Sockelinschrift und die Vita Ms. lat. 989, die, wie im Kapitel über die Quellen festgestellt werden konnte, aus dem normannischen Benediktinerkloster Fécamp stammt, wo sie um 1050 entstanden sein dürfte. Da der am Sockel genannte Auftraggeber des Schreines aus demselben Kloster nach Evreux kam, kann davon ausgegangenen werden, daß er die Vita gekannt hat, deren Inhalt die Szenen am Schrein wesentlich beeinflußt haben dürfte +). Darauf deutet auch die Sockelinschrift hin, deren Text in Ms. lat. 989 nahezu wörtlich enthalten ist.

Die ikonographische Untersuchung hat also von folgenden Gegebenheiten auszugehen:

1. Die vier Giebelfassaden sind mit einzelnen Figuren besetzt, die nicht in der Sockelinschrift genannt sind und deren inhaltliche Bedeutung auch nicht mit Hilfe der Vita erklärbar ist.

+) Näheres über den Zusammenhang zwischen Vita und Auftraggeber im Kapitel über die Quellen (S. 23 ff.).

2. Die Reliefszenen aus dem Leben des hl. Taurinus in den Arkaden des Langhauses und auf dem Dach sind über die Sockelinschrift mit der Vita verbunden, die über deren Bildinhalt Auskunft geben kann.

3. Einbeziehung der Figuren und Reliefs in die Schreinarchitektur.

4. Änderungen und Ergänzungen durch die Restaurierung an Figuren und Reliefs.

Daraus ergeben sich mehrere Fragen, die im Laufe der Untersuchung zu berücksichtigen sind und ihre Richtlinien bestimmen. Der thronende Christus, dessen Gestalt und Inhalt ihren Ursprung in frühchristlicher Kunst haben, wird zunächst aus der Tradition erklärbar sein. Trotz der überragenden Rolle der Tradition darf nicht außer acht gelassen werden, daß seine eigentliche Bedeutung letztlich aus seiner Stellung am Schrein und aus der gesamten Schreinthematik verständlich ist. Der Thronende ist auch an romanischen Schreinen, wo er jeweils im Kontext der Figuren und Szenen eine unterschiedliche Aussage erhält, ein wesentlicher Bestandteil der Ikonographie. So stellt sich für den Thronenden am Taurinusschrein die Frage, ob eine inhaltliche Beziehung zu den beiden Standfiguren besteht, die ihm schon deshalb zugeordnet sind, weil sie durch das eingelegte Querhaus ebenfalls an einer der vier Stirnseiten stehen, die durch ihre Giebelrahmung formal betont sind.

Die Reliefszenen in den vier Arkaden des Langhauses und auf dem Dach sind zunächst einmal mit Hilfe der genannten Schriftquellen erklärbar. Da die Umsetzung vom Wort ins Bild gerade im Mittelalter niemals auf unmittelbarem Wege vor sich geht, die Bilder also keine Unica sind,

wird ihre Gestalt aus mehreren Quellen gespeist. Außer der Vita müssen daher religiöse Vorstellungen der Zeit sowie Darstellungen ähnlicher Themen in der Goldschmiedekunst und auch in anderen Kunstgattungen berücksichtigt werden.

Weiterhin wird zu fragen sein nach dem inhaltlichen Zusammenhang innerhalb der Szenen am Langhaus, sowie innerhalb der Szenen auf dem Dach. Zum Schluß der Einzeluntersuchungen muß schließlich nach einer den Figuren und Szenen übergeordneten Schreinthematik gefragt werden, in welche Figuren und Szenen möglicherweise eingebunden sind. Hierbei müssen weitere Gesichtspunkte berücksichtigt werden, die den Schrein in seiner Gesamtheit definieren. In seiner Zweckbestimmung zur Aufnahme der sterblichen Überreste des Heiligen enthält der Schrein sepulkralen Charakter und ist gleichsam Reliquiensarkophag. Als reale Wohnung des Heiligen stellt er das Heiltum der Kirche dar, die Verdienste des Heiligen bergend, die zum "thesaurus ecclesiae" gehören. Der Schrein ist somit Gegenstand kultischer Verehrung und seinen Platz neben, hinter oder auf dem Altar (ursprünglich), wo die Reliquien unmittelbar teilnehmen am Heilsgeschehen Christi, das zentrales Ereignis jeder Eucharistiefeier der Kirche ist [+].

+) Zur Definition von Reliquie und Reliquiar im Mittelalter und heute s. "Die Religion in Geschichte und Gegenwart", Hrsg. K. Galling, 1961. - Es ist unbedingt wichtig, daß man die mittelalterlichen Schreine immer in Verbindung mit dem Altar sieht. Dem daraus resultierenden Sinngehalt sind die meisten der Schreine inzwischen entfremdet worden, ebenso wie der Taurinusschrein, der hinter verschlossenen Türen in der Chorseitenwand steht.

Die Figuren der Stirnseiten von Langhaus und Querhaus

Auf einer der beiden Stirnseiten des Langhauses ist unter Giebel und Spitzbogen die schwere und massige Gestalt des thronenden Christus dargestellt (Abb. 3). Frontal dem Betrachter zugewendet und von gedrungenem Körperbau, ist er größer als die Figuren an den Stirnseiten des Querhauses. Sein mächtiger Kopf ist nicht rundlich wie bei den übrigen Figuren, sondern länglich mit breiter, hoher Stirnpartie, hervortretenden Wangenknochen und weit geöffneten Augen, deren strenger Blick in die Ferne gerichtet ist. Die Arme des Thronenden, welche ein geöffnetes Buch halten, wurden, wie bereits erwähnt, vor der Restaurierung von 1830 zu einem unbekannten Zeitpunkt in grober Weise eingefügt. Sie werden als äußerst störend empfunden, da eine solche Darstellung eines Thronenden weder bekannt ist, noch der Thronende im vorliegenden Fall wirklich liest, wie aus seiner Blickrichtung zu entnehmen ist.

Dem Antlitz des Thronenden mit fein gekräuseltem Bart und in der Mitte gescheiteltem Haar, das in Locken auf die Schultern herabfällt, liegt ein Typus zugrunde, der im Mittelalter verbreitet war und auf byzantinische Vorbilder zurückgreift. Von daher lassen sich auch die hohen, hervortretenden Wangenknochen, das längliche Gesicht, die lange gerade Nase und die großen Augen erklären. In frühchristlichen und byzantinischen Darstellungen hält der Thronende in der linken Hand die Schriftrolle bzw. das geschlossene oder geöffnete Buch, und die rechte Hand ist im Rede- bzw. Segensgestus vor der Brust oder seitlich erhoben. Dieser Typus des bärtigen thronenden Christus mit Buch und Segensgestus ist in mittelalterlichen Darstellungen erhalten geblieben und nimmt

vor allem an Schreinen des 12. und 13. Jh. eine zentrale Stellung ein, während in Buchmalerei und Monumentalskulptur häufiger die Majestat Domini erscheint. Aus der Übernahme eines bekannten Bildtypus am Taurinusschrein kann geschlossen werden, daß der Thronende ursprünglich mit der Linken ein geöffnetes oder geschlossenes Buch hielt und die Rechte im Segensgestus erhoben hatte +).

Im traditionellen Bild des thronenden Christus kommen mehrere Aussagen zum Ausdruck, die in einzelnen Darstellungen zuweilen durch entsprechende Attribute oder Personen unterschiedlich hervorgehoben sind. Thronbank und Suppedaneum sind königliche Motive, die im antiken Herrscherbild ihren Ursprung haben. Der auf dem Thron sitzende Christus ist demnach König, der nach Mt. 19,28 auf dem Thron der Herrlichkeit sitzen und zusammen mit den Aposteln die zwölf Geschlechter Israels richten wird. Das Buch leitet sich, wie aus der Katakombenmalerei ersichtlich ist, vom antiken Philosophenbild ab, deutet also auf die Rolle Christi als Lehrer hin, der die Heilslehre verkündet, das ewige Leben verheißt (Joh. 8,12) und die neue Kirche gründet (Hebr. 6, 20) ++).

Der thronende Christus am Taurinusschrein beinhaltet demnach die eschatologische Version des richtenden Christus Rex und die dogmatische Version des lehrenden Christus. Die Ikonographie des Thronenden umfaßt also mehrere Bedeutungsinhalte, die jedoch im einzelnen erst erhellt werden können, wenn im Laufe der ikonographischen

---

+) Es ist möglich, daß an der beschädigten Figur noch Reste eines Buches vorhanden waren und deshalb wieder ein Buch ergänzt wurde, wenn auch mit falscher Armhaltung.

++) Zur Entwicklung des Christusbildes s. F. van der Meer, 1938: LCI I, 1968; G. Schiller 3, 1971.

Untersuchung die Stellung dieser Figur innerhalb des gesamten Bildprogramms am Schrein zu erfassen ist. Dabei wird aufgrund der formalen Übereinstimmung der vier Fassaden zunächst nach einer möglicherweise entsprechenden inhaltlichen Beziehung des Thronenden zu den beiden Standfiguren des Querhauses zu fragen sein.

Die männliche Gestalt in der Mitte der Seite 2 des Schreines (Querhausstirnseite) in Albe, Dalmatik und Kasel, trägt die bischöflichen Würdezeichen des Palliums und der Mitra (Abb. 1). Sie ist deshalb als hl.Taurinus erkennbar der als Bischof und Bekenner verehrt wird. Die rechte Hand der Figur ist neu, war jedoch auch im ursprünglichen Zustand (nach Prévost) zum Segen erhoben, während die originale Haltung des linken Armes nicht rekonstruierbar ist und der Bischofstab eine Erfindung der Restaurierung sein dürfte.

In der Mitte der Seite 4 des Schreines (Querhausstirnseit steht ebenfalls eine männliche Gestalt, die nur mit Albe und Dalmatik, den liturgischen Gewändern des Diakons, bekleidet und nicht ohne weiteres zu identifizieren ist (Abb. 2 u. 17). Dies wird durch die Tatsache zusätzlich e schwert, daß an der Figur nur der Kopf alt ist und der ge samte Körper ergänzt werden mußte. Da die Figur vor der Restaurierung noch erhalten war und nur die Arme fehlten (Besch reibung bei Prévost), kann angenommen werden, daß sie ursprünglich ebenfalls nur Albe und Dalmatik getragen hat. Da bei der Restaurierung der Arme mit geöffnetem Buch und Redegestus der rechten Hand nicht auf originale Reste zurückgegriffen werden konnte, bleibet die ursprüng liche Armhaltung unbekannt.
Die Frage nach der Identität des Priesters wurde in Aufsätzen zum Schrein immer wieder gestellt und verschiedent lich beantwortet. So ist Prévost der Meinung, daß hier de jüngere Taurinus vor Antritt seines Bischofsamtes dargestellt ist. Dagegen spricht jedoch, daß die Gesichter der Darstellungen des hl.Taurinus als Bischof und dieser

Figur keinen Altersunterschied verraten. Außerdem ist der hl. Taurinus in allen Darstellungen des Schreines immer an seiner pontifikalen Kleidung erkennbar, mit Ausnahme der Kindheitsdarstellungen auf dem Dach. Der hl. Dionysius erscheint zwar mehrere Male im Bildprogramm der Dachreliefs, jedoch immer als Bischof gekennzeichnet, so daß er hier wohl kaum gemeint sein kann. Außerdem wird in mittelalterlichen Darstellungen des hl. Dionysius meistens auf sein Martyrium hingewiesen (zweierlei Versionen), und er hat entweder einen gespaltenen Kopf oder trägt seinen Kopf unter dem Arm, mit oder ohne Mitra. Der hl. Laudulfus, der nach der Legende das Grab des hl. Taurinus aufgefunden haben soll, wird wohl in der Vita genannt und seine Reliquien befinden sich heute ebenfalls im Taurinusschrein. Sie wurden aber vermutlich erst zur Zeit der französischen Revolution in den Schrein gelegt, obwohl sie schon zu seiner Entstehungszeit im Besitz des Klosters waren (s.Anm.++), S. 19). In der Figur der Seite 4 könnte aber auch Abt Gilbert dargestellt sein, der in der Inschrift am Sockel genannte Stifter des Schreines. Die Gestalt trägt jedoch keinerlei Merkmale, wodurch sie als Abt erkennbar wäre, denn Albe, Dalmatik und Tonsur sind sowohl monastische als auch klerikale Standeszeichen und bezeichnen die Zugehörigkeit der betreffenden Person zum Klerus +). Dennoch sind gerade liturgische Gewänder und Tonsur ein Hinweis dafür, daß es sich bei der Gestalt um Abt Gilbert handeln könnte, der an dieser Stelle nicht als Stifter des Schreines, sondern als Diener der Kirche auftreten würde. Im Kapitel zur Geschichte des Taurinusschreines wurde die Vermutung ausgesprochen, daß Gilbert seine nach längeren Auseinandersetzungen erreichte Abtwürde mit dem Auftrag zum Schrein besiegelt hat, ja daß er sogar wahrscheinlich

---

+) Zu Herkunft und Bedeutung der Tonsur, deren Erteilung mit der Aufnahme in den geistlichen Stand verbunden ist, s. DACL, Bd.15, 1953. Zu den liturgischen Gewändern des Abendlandes s. die ausführliche Darstellung von J.Braun, 1907.

den Anspruch auf sein Amt mit Hilfe des am Ort des Kloster begrabenen hl.Taurinus begründet hat. Warum sollte er also nicht am Schrein dargestellt sein als derjenige, der die Tradition der vom hl.Taurinus an jenem Ort Ort begründeten Kirche fortsetzt ? Das würde bedeuten, daß sich Abt Gilbert in seiner Funktion als Nachfolger des hl.Taurinus betrachtet hat. Eine Idee, die wahrscheinlich die Grundlage seines Durchsetzungsvermögens im Kloster und noch viel meh nach außen gewesen ist. Obwohl die Art, sich zu Lebzeiten darstellen zu lassen, für das 13. Jh. als ungewöhnlich selbstbewußt bezeichnet werden könnte, wäre sie doch aus dem Gedanken der Nachfolgeschaft heraus verständlich.

Betrachtet man nun alle drei Figuren zusammen - den throne den Christus an der Stirnseite des Langhauses, den hl.Taurinus als Bischof und Abt Gilbert (?) an den Stirnseiten des Quehauses -, dann läßt sich der durch formale Bedingungen gegebene äußere Bezug auch inhaltlich nachvollziehe Der hl.Taurinus in pontifikaler Gewandung und der ihm zugeordnete Abt Gilbert oder, vorsichtiger ausgedrückt, der jugendliche Diakon, sind dargestellt in ihrer Funktion als Diener der Kirche. Beide sind somit dem thronenden Christu als dem Haupt der Kirche (1 Kor.1o, 16 f.) zugeordnet. Beim Thronenden tritt damit der eschatologische Gedanke in den Hintergrund gegenüber der lehrenden Rolle als Verkünder der Heilslehre und Gründer der neuen Kirche (Hebr.6, 2o), die heute durch die verfälschte Armhaltung nicht mehr so leicht zu erkennen ist. Beachtet man weiterhin, daß der hl.Taurinus nicht nur als Bischof, sondern auch als Bekenner verehrt wird, dann ergibt sich daraus ein weiterer

---

+) Ein ähnlicher Gedanke dürfte auch am Buchdeckel von St. Blasien hinter der Darstellung des Abtes Arnold II. (1247-1276) stehen, dem der Gründer seimes Klosters zugeordnet ist. Auch er hat zur Zeit der Entstehung des Buchdeckels gelebt und ihn vermutlich selbst in Auftrag gegebe (s. Abb. 36. Näheres zum Buchdeckel im Kapitel über Werke der Pariser Goldschmiedekunst). Es würde sich auch hier u eine bemerkenswert frühe Darstellung eines Stifters zu sei nen Lebzeiten handeln.

Gesichtspunkt. In der Erfüllung der missionarischen Aufgabe der Glaubensverbreitung steht der hl. Taurinus in unmittelbarer Nachfolge der Apostel, indem er dem von Christus an jene erteilten Auftrag (Mk. 16, 15-18) Folge leistet.

In den drei Gestalten der Fassaden manifestiert sich umfassend der Kirchengedanke, ausgehend von Christus, der die Kirche gründet, über den hl. Taurinus, der die Kirche verbreitet, zu Abt Gilbert (?), der das Fortleben der Kirche garantiert. Diese übergeordnete Thematik findet in der portalähnlichen Rahmung der besprochenen Figuren und in der Architekturgestalt des ganzen Schreines einen ergänzenden Ausdruck. Mit Spitzbögen, Strebepfeilern und Vierungsturm erinnert der Schrein nicht nur an ein reales Kirchengebäude, sondern übernimmt auch die Symbolik der materiellen Kirche, in welcher der Kirchenbau Sinnbild der Himmelsstadt, des sich aus der Apokalypse ableitenden neuen Jerusalems, ist (Offenbarung Joh. 21.2 ff) +). Der Schrein ist ebenso wie die Kirche materielles und geistiges Gebäude, in dem, wie der Apostel Paulus in seinem Brief an die Epheser schreibt, die Heiligen wohnen und Christus der Eckstein ist (Paulus, Eph. 2, 19 u. 20). Die Ikonographie des Schreines umfaßt also zwei miteinander verbundene Vorstellungen, die einerseits das reale Wohnen des hl. Taurinus durch die Präsenz der Reliquien in der gegenwärtigen Kirche und andererseits das transzendentale Wohnen des hl. Taurinus zusammen mit dem erhöhten Christus Rex im Paradies be-

---

+) Grundlegende Untersuchungen zur Symbolik der mittelalterlichen Kirchenarchitektur bei J. Sauer (1924). G. Bandmann (1951). H. Sedlmayr (1950) hat versucht, die gotische Kathedrale als Sinnbild der Himmelsstadt zu deuten (s. auch die Stellungnahme zu Sedlmayrs Deutung bei O. v. Simson, 1972).

trifft. E. Dinkler-v. Schubert weist darauf hin, daß die Endzeitvision der Paradiesesthematik den Schreinen der Heiligen gemeinsam ist und ihre Entsprechung in der Liturgiefeier zur Beisetzung der Reliquien im Altar findet. Dort wird der Moment des Einzugs der Heiligen ins Paradies beschrieben: "Movete sancti Dei ... ad loca festinate quae vobis praeparata sunt ... ambulate sancti Dei, ingredimini in civitatem Domini" +).

Zuletzt muß noch einmal hervorgehoben werden, daß die ikonographische Interpretation der figürlichen Ausgestaltung der Fassaden keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, da die ursprüngliche Besetzung einer der Schmalseiten des Langhauses unbekannt ist. Befand sich jedoch vor der Restaurierung auf Seite 1 (heute thronender Christus) eine Rosette mit Agnus Dei, die von Prevost als nicht original bezeichnt wird, dann muß immerhin in Erwägung gezogen werden, ob damit nicht die Reste eines ursprünglich vorhandenen Agnus Dei ersetzt wurden. Ausgehend von der Kirchen- und Paradiesesthematik der drei übrigen Fassaden wäre eine solche Darstellung denkbar. Denn die mit einem Agnus Dei verbundene Vision der Apokalypse (Kap. 19), wonach die irdische Kirche ihre endzeitliche Erfüllung in der Gemeinschaft mit Christus finden wird, wurde gerade in mittelalterlicher Buchmalerei häufig verbildlicht. Dies Darstellungen der Vereinigung des Lammes mit der Kirche begleiten meist in Sakramentaren die Texte des Allerheiligenfestes. Wurde also in der Liturgiefeier des Allerheiligenfestes in der Erfüllung der irdischen Kirche durch die Vereinigung mit Christus auch die Erfüllung des Lebens der Heiligen gesehen, dann könnte auch am Taurinusschrein dieser Gedanke verbildlicht gewesen sein.

+) Antiphon und Versiculus bei der Reliquienerhebung im Ordo ad benedicendam ecclesiam (vollständiger Text bei M. Andrieu, Le Pontifical Romain au Moyen-Age, Bd. 1. Citta del Vaticano 1938, S.185). Das Zitat wurde übernommen aus E. Dinkler-v. Schubert, 1964, S. 169.

Die Reliefszenen am Langhaus

An den beiden Langseiten des Schreines befinden sich je zwei getriebene Reliefszenen, die wie die Figuren der Stirnseiten von profilierten Spitzbögen und Doppelsäulen gerahmt sind. Sie sind so zwischen den vier Stirnseiten angeordnet, daß sie beim Umschreiten des Schreines mit den getriebenen Figuren abwechseln. Die Szenen sind in unterschiedlicher Tiefe getrieben, so daß der hl. Taurinus, auch hier wieder an seiner pontifikalen Kleidung erkennbar, in allen vier Szenen vom Reliefgrund fast gelöst ist und im Vordergrund des Bildes steht, während der übrige Teil der Szenen flacher ist. Die formale Hervorhebung des hl. Taurinus, der jeweils in der linken Bildhälfte steht, läßt ihn als Hauptperson der einzelnen Szenen erscheinen. Wie im Kapitel der Beschreibung festgestellt wurde, weisen die flacheren Partien der Reliefs kaum Beschädigungen auf und sind so, bis auf leichte Eindellungen an den Gewändern, in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten geblieben. Dagegen sind an allen vier Figuren des Taurinus die Arme einschließlich Teilen der Ärmel erneuert worden, so daß die ursprüngliche Armhaltung unbekannt ist. Ebenso sind die Gegenstände, die er heute trägt, wie Buch und Kännchen in der Taufszene und Bischofstab neu, deren Ergänzung wahrscheinlich nicht auf originale Reste zurückgeht. Da die vier Szenen nicht in der Sockelinschrift genannt sind, können sie mit Hilfe der Vita erklärt werden.

Szene 1 (Abb. 7):

Die Erzählung der Vita beginnt mit der Geburt des hl. Taurinus in Rom, der Taufe durch Papst Clemens (ca. 90-99) +) und der Erziehung durch den hl. Dionysius (Bischof von Paris und Märtyrer im 3. Jh.) in Gallien. Dieser weiht den hl. Taurinus zum Bischof und sendet ihn nach Evreux, um dort die heidnische Gemeinde zu bekehren. Die erste Szene zeigt den hl. Taurinus beim Betreten der Stadt, dazu heißt es in der Vita: "bevor er sich aber dem Tor der Stadt näherte, stellte sich ihm der alte Widersacher ... in dreierlei Truggestalten entgegen, in der eines Bären, eines Löwen und eines Stieres" ++). Die drei Tierköpfe im Reliefbild sind als diejenigen der in der Vita genannten Tiere erkennbar. Bär, Löwe und Stier blicken aus einem halbgeöffneten Stadttor in der rechten Bildhälfte dem auf sie zutretenden Taurinus entgegen.

Typus der Versuchung des hl. Taurinus durch den Satan ist die Versuchung Christi, wie sie bei Matthäus geschildert wird (Mt. 4, 1-11). Dort wird Christus, bevor er mit seinem Wirken in der Öffentlichkeit beginnt, vom Satan dreimal in Versuchung geführt. Die Parallele zwischen NT und Vita besteht darin, daß die Begegnung zwischen dem hl. Taurinus und Satan zu dem Zeitpunkt stattfindet, wo der Heilige die Stadt Evreux betreten

---

+) Da in der Vita die Rede ist von der gleichzeitigen Christenverfolgung unter Domitian (81-96), kann nur Papst Clemens I. gemeint sein, einer der ersten Päpste, deren Daten unsicher sind.

++) Ms. lat. 989, fol 13: "Priusquam autem appropinquaret porte civitatis, antiquus hostis ... in tribus contra illum se opposuit figmentis, uno scilicet in specie ursi, secundo in leonis, tertio in bubali".

und das Werk der Glaubensverbreitung beginnen will. Die Zahl Drei spielt sowohl bei der Versuchung Christi als auch bei der Versuchung des hl. Taurinus eine Rolle und deutet auf die Hartnäckigkeit des Satans hin, mit der dieser den Kampf der Civitatis Diaboli gegen die Civitatis Dei führt +). Die "prototypische Bedeutung des Christusereignisses", die E. Stauffer innerhalb des NT für das Leben der Apostel feststellt, spiegelt sich gleichermaßen in der Parallele, die zwischen der Versuchung des hl. Taurinus und der Versuchung Christi besteht ++).

Im Schreinrelief, das sich offensichtlich eng an die Erzählung von der Versuchung in der Vita anschließt, erscheinen drei Tierköpfe, die als Löwe, Bär und Stier zu erkennen sind. Die Symbolisierung Satans bzw. der Versuchung durch Tiere geht nicht auf die Versuchung Christi, sondern auf andere Bibelstellen zurück, wo der Löwe durch seine Raublust zum Sinnbild des Teufels wird (Ps 22, 22; Ps 91,13; 1 Petr. 5, 8). In der Ausdeutung des NT durch die Kirchenväter und während des ganzen Mittelalters (bei Rhabanus Maurus und Hugo von St. Viktor) war die Tiersymbolik sehr verbreitet. Der Kampf Davids mit Löwen und Bären (1 Sam 17, 34-36) wurde zum Typus der Versuchung Christi und der Kampf Samsons mit den Löwen (Ri 14, 5 f.) zum Typus der Überwindung Satans durch Christi Tod und Auferstehung. So wurde auch in Heiligenviten die Symbolik der Tiere häufig verwendet,

---

+) Zur Bedeutung des Satans in der Theologie des AT und des NT siehe E. Stauffer, 1948.

++) Ders., S. 130 ff.

wo sie sowohl im positiven Sinn Ausdrucksträger religiöser Geschehnisse und Vorstellungen (z. B. Tugenden) als auch im negativen Sinn das Böse schlechthin (Satan, Versuchung, Laster, Qual) verkörpern +). Der Löwe ist darin häufiger als andere Tiere Symbolgestalt des Bösen, der Bär dagegen nur selten. Er wird in der Bibel im Kampf Davids genannt und gegen Ende des 12. Jh. in den Briefen der Hildegard von Bingen (gest. 1179) ++). Dem Stier, der in Darstellungen fast immer als Symbol des Evangelisten Lukas erscheint, liegt keine biblische Quelle zu Grunde. Die Verwendung des Stieres als Symbol des Bösen, wie er in der Vita des hl. Taurinus verstanden wird, scheint vielmehr im volkstümlichen Glauben verwurzelt zu sein +++).

Zusammenfassend ist über das Reliefbild, das die Versuchung des hl. Taurinus zeigt, Folgendes zu sagen: Ältere Darstellungen, die ähnlich sind und als Vorbilder gedient haben könnten, waren nicht zu ermitteln. Wenn auch einzelne Teile des Bildes, wie stadttorähnliche Gebäude und Tiere in zeitgenössischen Darstellungen nicht selten sind, so liegt doch der schlichten Bildgestalt unmittelbar die Vita zu Grunde, wie die Übereinstimmung der drei Tiere in Wort und Bild beweist. Die betreffende Schriftquelle war daher auch der Schlüssel zur Ikonographie des Reliefs, dessen Thematik (Versuchung) von der prototypischen Bedeutung der Versuchung Christi und dessen Schilderung (Satan in Gestalt dreier Tiere) von der bildhaften Symbolsprache der biblischen, frühchristlichen und mittelalterlichen Schriftquellen bestimmt ist.

+) Zur Symbolik der Tiere s. F. d'Ayzac, 1886, S. 13-36 E. Stauffer, 1948, S. 311; W. von Blankenburg, 1975.

++) Hildegard von Bingen, Briefwechsel, 1965, S. 32.

+++) S. LThK, 1964.

Szene 2 (Abb. 11 u. 12):

In der zweiten Szene ist wie in der ersten in der linken Bildhälfte der bischöflich gekleidete hl. Taurinus zu sehen, der sich einer Gruppe von Männern und Frauen zuwendet, die mit gefalteten Händen lächelnd zu ihm aufaufschauen. Im oberen Teil des Bildes befinden sich zwei kleine nackte Gestalten, die im Davoneilen begriffen sind, wie an ihrer Haltung zu erkennen ist, und dabei rückwärtsschauend ihre fratzenhaften Gesichter dem hl. Taurinus zuwenden.

Die Vita berichtet hierzu, wie Taurinus das Volk zum Tempel der bisher von jenem verehrten Diana führt und dort durch Anrufung des Dämons und Erscheinen desselben in furchterregender Gestalt dem erschreckten Volk beweist, daß sich hinter der Göttin kein anderer als Satan selbst verborgen hält. Daraufhin wirft sich das Volk dem Bischof zu Füßen, bittet um Befreiung vom Dämon und bekundet seine Bereitschaft, an Christus zu glauben +). Im Schreinrelief ist somit der Augenblick wiedergegeben, in dem das Volk vom Unglauben befreit ist und sich dem christlichen Glauben zuwendet. Dies geht aus dem freundlichen Lächeln der Männer und Frauen und den gefalteten Händen hervor, mit denen sich jene dem Bischof, dem Diener Gottes, zuwenden. In entgegengesetzter Richtung bewegen sich in der oberen Bildhälfte die zwei kleinen Gestalten, die hier wie in zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen an ihren fratzenhaften Gesichtern und ihrer

---

+) Ms. lat. 989, fol. 15v: "Et ecce apparuit ethiops niger sicuti fulgo, barbam prolixam habens et sintillas igneas ex ore mittens ... videntes autem populi hanc effigiem demonis ... ceperunt clamare ad virum dei, adjuva nos pater, omnes parati sumus in christum credere".

Nacktheit als Dämonen erkennbar sind. Interessant ist hierbei die zweifache Darstellung des Dämons mit verschiedener Beinhaltung, die verdeutlichen soll, daß sich der Dämon zum rechten Bildrand fortbewegt und sich vom Bischof und dem Volk entfernt.

Wie in der ersten Szene begegnet der hl. Taurinus auch in der zweiten Szene dem Satan. Diese zweite Begegnung unterscheidet sich jedoch inhaltlich von der ersten grundlegend, da hier nicht der hl. Taurinus vom Satan versucht wird, sondern umgekehrt der hl. Taurinus den Satan herausfordert. Wie aus der Vita ersichtlich ist, beweist er durch dessen Hervortreten aus dem Tempel der Göttin Diana dem Volk, daß sein bisheriger Glaube ein Werk Satans war. Das zentrale Thema der Szene ist somit die Bekehrung des Volkes zum Gottesglauben, die gleichbedeutend ist mit der Abwendung von Satan. Die Quellen für die Gleichsetzung fremder Götter mit dem Teufel sind im NT (1. Kor. 10), aber auch schon im AT zu finden, wo es in Ps 95,5 heißt: "quoniam omnes dii gentium daemonia". Die Herausforderung des versteckten Dämons spielt als Voraussetzung der Bekehrung eine wichtige Rolle im Wirken Christi (z. B. Heilung in der Stadt Gerasa Mt. 8, 28-34) und ebenso im Missionswerk der Apostel, die von Christus befähigt sind (Mt. 10, 1), den Dämon zu besiegen. Damit wird deutlich, was auch schon für die vorangegangene Szene festgestellt werden konnte, nämlich daß die prototypische Bedeutung des Lebens Christi, aber auch der Apostel die Thematik der Szene sowie der Vita bestimmt.

Szene 3 (Abb. 16):

Die dritte Szene, die sich auf der linken Seite der zweiten Langhausseite befindet, folgt in der Anordnung der Figuren den beiden Szenen der ersten Langhausseite: Während der bischöflich gekleidete hl. Taurinus in der linken Bildhälfte steht, ist rechts wie in der vorangegangenen Szene eine Gruppe von Männern und Frauen zu sehen, die unbekleidet sind und mit gefalteten Händen bis fast zu den Knien im Wasser stehen.

Die unbekleidet im Wasser stehenden Menschen lassen erkennen, daß es sich hier um eine Taufe handelt. Die Szene bezieht sich auf eine der Taufhandlungen des Taurinus von denen in der Vita mehrere genannt werden, und die der Heilige nach Austreibung des Dämons, Krankenheilung und Auferweckung von Toten vollzieht. Die Taufe, die "heilige Kulthandlung zur Grundlegung des christlichen Lebens" ist (LThK, 9, 1964), wurde vom auferstandenen Christus im Auftrag an die Apostel eingesetzt (Mt. 28, 19) und seit Beginn der jungen Christengemeinde ausgeübt +). Diesem Auftrag folgt auch der hl. Taurinus, indem er die von ihm bekehrten Bürger von Evreux tauft und sie somit in die christliche Kirche eingliedert. Am Anfang des christlichen Taufbrauches steht die Taufe Jesu im Jordan durch Johannes, die bereits in frühchristlicher Kunst und besonders in der mittelalterlichen Buchmalerei häufig dargestellt wurde. In jenen Darstellungen ist seit frühester Zeit Christus unbekleidet und frontal im Wasser stehend wiedergegeben, während die Stellung des Johannes

---

+) Apg. 8,36 ff. (Philippus tauft den Kämmerer), Apg. 9, 19 (Taufe des Paulus), Apg. 10 (Petrus tauft den Hauptmann Cornelius).

unterschiedlich ist [+]. Die Darstellung am Schrein folgt mit den frontal und unbekleidet im Wasser stehenden Menschen diesem Bildtypus.

Der Anlehnung an den Bildtypus der Taufe Jesu im Jordan entspricht auch ein inhaltlicher Bezug, der erst verständlich wird, wenn man die Taufszene betrachtet, die sich auf dem Dach des Schreines befindet. In dieser Szene wird der kindliche Taurinus getauft, der jedoch nicht im Wasser, sondern in einem kelchförmigen Taufbecken steht. Die Taufe des Taurinusknaben wird durch dieses Taufbecken, dessen Form in gotischer Zeit häufig ist, als einmaliges historisches Ereignis charakterisiert, während die Taufe der Bürger von Evreux den Bezug zu dem von Christus eingesetzten immerwährenden Sakrament der christlichen Kirche betont, das vom hl. Taurinus als dem Diener der Kirche gemäß dem an die Apostel erteilten Auftrag vollzogen wird. Auf den Sakramentsgedanken weisen in der Reliefszene am Langhaus auch die Fische hin, die im Wasser schwimmen. Fische im Wasser sind ebenfalls von mittelalterlichen Darstellungen der Taufe Jesu im Jordan bekannt, wo sie als Hinweis auf den Opfertod Christi zu deuten sind, wie z. B. auf einem Blatt im Psalterium eines Zisterzienserklosters der Diözese Basel [++]. Dieses Blatt zeigt im oberen Bildteil die Taufe Jesu mit Fischen im Wasser und im unteren Bildteil das eucharistische Mahl, bei dem Körbe mit Fischen auf dem Tisch stehen. Die Verbindung von Taufe und Opfertod Christi in der Psalterdarstellung weist auf einen Bestandteil des Sakraments der Taufe hin, nämlich die Vergebung der Sünden, die Christus

---

+) Darstellungen, in denen Christus nicht im Jordan, sondern in einem Taufbecken steht, treten erst seit dem 9. Jh. und nur vereinzelt auf (Beispiele mit Abbildungen bei G. Schiller, Bd. 1, 1969, S. 147 ff.).

++) Psalterium eines Zisterzienserklosters der Diözese Basel, Besançon Bibl. Municipale, Ms. 54, um 1260 (H. Swarzenski, 1936, Abb. 563).

durch seinen Kreuzestod erlangt hat. In ähnlicher Weise wird auch am Taurinusschrein die Wirkung des Sakraments der Taufe verbildlicht, die seit Christi Tod in der Vergebung der Sündenschuld besteht und durch die Fische und die reinigende Kraft des Wassers symbolisiert wird. Die Gnadenwirkung der Taufe scheint sich im lächelnden Gesichtsausdruck der Männer und Frauen zu spiegeln. Da Kanne und Buch in den Händen des Taurinus neu sind und wahrscheinlich nicht den originalen Zustand wiedergeben (die Arme fehlten), ist unklar, ob der Heilige im Augenblick der Taufspende dargestellt ist, wenngleich seine Anwesenheit als Bischof auf diese Funktion hindeutet.

Szene 4 (Abb. 2o und 21):

In der letzten der vier Reliefszenen am Langhaus steht wieder in der linken Bildhälfte Taurinus als Bischof, dem rechts ein Mädchen mit gefalteten Händen (neu) zugewandt ist. Der Kopfputz des Mädchens, der Beutel am Gürtel des Kleides und die Brosche am Hals deuten auf eine vornehme Herkunft hin. Hierzu berichtet die Vita die Geschichte der Tochter eines angesehenen Bürgers der Stadt Evreux. Das Mädchen namens Eufrasia wird in Anwesenheit des Heiligen vom Satan ins Feuer geworfen, wo es sofort verbrennt. Der hl. Taurinus ergreift die Tote daraufhin bei der Hand und heißt sie aufstehen (Ms. lat. 989, fol. 14).

Die Vita erinnert hier an Christi Erweckung der Tochter des Jairus, die, wie Eufrasia, Tochter eines angesehenen Bürgers ist. Die Übereinstimmung besteht nicht in der Erzählung der Todesursache beider Mädchen, sondern im Vorgang der Erweckungselbst, wie ein Vergleich der Textstelle bei Markus (Mk.5, 35-42) mit der Vita zeigt. Christus beruhigt den Vater des Mädchens mit den Worten "Noli timere: tantummodo credere". Mit ähnlichen Worten beruhigt der hl. Taurinus

das anwesende Volk, indem er sagt: "Noli timere o filii, si enim credere volueritis". Die Erweckung der Tochter des Jairus erzählt Markus mit den Worten: "et tenens manum puellae, ait illi ... puella surge. Et confestim surrexit puella". Wie Christus ergreift auch der hl.Taurinus das Mädchen bei der Hand, wie die Vita mit ähnlichem Wortlaut erzählt: "apprehendens manum jacentis dixit. Statim autem surrexit" +).

Wie der Vergleich beider Texstellen deutlich gemacht hat, wurde die Erzählung von der Erweckung der Eufrasia durch den hl. Taurinus von der "prototypischen Bedeutung des Christusereignisses" (E. Stauffer) beeinflußt. Dieser inhaltliche Bezug zum NT bzw. zum Leben und Wirken Christi wurde auch schon für die Thematik der Szenen 1 und 2 festgestellt. Möglicherweise entsprach ursprünglich der Anlehnung der Vita an die zitierte Textstelle bei Markus auch eine Ähnlichkeit zwischen der Bildgestalt der vorliegenden Szene 4 und Darstellungen zur Erweckung der Tochter des Jairus. Diese Aussage muß mit Vorbehalt getroffenen werden, da die Arme des Taurinus und der Eufrasia erneuert wurden und daher die ursprüngliche Armhaltung beider Gestalten unbekannt ist. Der noch erhaltene Oberarm des Mädchens läßt zumindest erkennen, daß der vordere Arm auch ursprünglich wie heute erhoben war. In frühchristlichen und mittelalterlichen Darstellungen zur Erweckung der Tochter des Jairus liegt bzw. sitzt das Mädchen auf einem Lager, und Christus tritt entweder mit ausgestreckter Hand auf sie zu oder ergreift das Mädchen beim Handgelenk. Es ist immerhin möglich, daß auch der hl. Taurinus das Mädchen Eufrasia mit dem

---

+) Zitiert nach Biblia Vulgata, Mk. 5, 36, 41 u. 42.

lebenspendenden Griff am Handgelenk erfaßt hielt. Damit wäre die Haltung des Mädchens, deren Oberkörper leicht nach hinten gebeugt ist, so zu verstehen, daß sie eben noch im Aufstehen begriffen ist, unterstützt durch die Handreichung des Bischofs. Die Szene ist heute ohne Kenntnis der Vita nicht so leicht als Darstellung der Auferweckung einer Toten erkennbar, und es sieht eher aus, als würde die Eufrasia vor dem hl. Taurinus zurückweichen.

Thematik der Reliefszenen des Langhauses:

In vier einzelnen Bildern wird am Langhaus das Amt des hl. Taurinus als Bischof und Bekenner geschildert. Er, der in die heidnische Gemeinde Evreux entsandt wurde, um dort die Heilslehre zu verkünden, beginnt mit der Erfüllung seiner Aufgabe, indem er erst den Satan überwindet, um dann den Ort betreten zu können. Die Vertreibung Satans ist Vorbedingung für die Ausbreitung des Reiches Gottes. Dies ist bereits im Leben Christi vorgegeben, der vor Beginn seines Wirkens den Satan überwindet (Mt. 4, 1-11), worauf die Versuchung des hl. Taurinus deutlich anspielt. Bezieht man die Darstellung der Kirche, die sich in den Figuren der Stirnseiten äußert, in die Szene mit ein, dann ist das Einzelschicksal des hl. Taurinus eingebunden in die Existenz der irdischen Kirche in ihrer Gesamtheit, die der Anfechtung durch den Satan ausgesetzt ist. Diese Vorstellung war bis ins späte Mittelalter sehr bedeutend und geht aus der ekklesiologischen Interpretation des 12. Kapitels der Apokalypse hervor (s. LThK). Mit dem Kampf gegen Satan wurde dabei häufig der Kampf gegen den Unglauben gleichgesetzt, wie auch in der zweiten Szene am

Taurinusschrein, in der die Bekehrung des Volkes verknüpft ist mit der Befreiung vom Satan, der mit der Göttin Diana (Vita) identifiziert wird +). Ebenso wie die Befreiung des Volkes vom Unglauben dient auch die Erweckung des toten Mädchens in der vierten Szene der Bekehrung zum Glauben an Christus, im Sinne des Auftrags Christi, der seinen Aposteln befiehlt, den Glauben zu verbreiten durch Heilung der Kranken, Erweckung der Toten und Austreibung der Teufel (Mk. 10, 7 u. 8). Im inhaltlichen Bezug zum Auftrag Christi an die Apostel und zu den Taten der Apostel, wie sie in der Apostelgeschichte geschildert werden, ist eine Motivation der Taten des hl. Taurinus zu sehen, die der Gründung und Ausbreitung der christlichen Kirche dienen. Dementsprechend ist die Vollendung des Werkes der Glaubensverbreitung in der dritten Szene dargestellt, in der das Volk durch das Sakrament der Taufe rechtlich in die Gemeinschaft der Gläubigen aufgenommen ist.

Die Thematik der Reliefbilder am Langhaus ist also die Gründung der Kirche durch den hl. Taurinus, wiedergegeben als einmalige historische Begebenheit in der Gestalt der Szenen, die sich weitgehend an die individuelle Lebensgeschichte der Vita anschließen. Darüber hinaus sind in den einzelnen Szenen durch ihre inhaltliche Begründung im Auftrag Christi die Verdienste dargestellt, die den irdischen Weg des Bischofs und Be-

---

+) Eine Darstellung im Matutinalbuch des Benediktinerklosters Scheyern (Bayern) aus der Zeit zwischen 1206 und 1225 gibt die auf der Apokalypse fußende Interpretation des Unglaubens als ein Werk des Satan ausdrucksvoll wieder: Die drei namentlich genannten Irrlehrer des Konzils von Nicäa (325 n. Chr.) sind umgeben vom Atem, der aus dem geöffneten Maul eines riesigen Drachens ausströmt (München, Bayer. Staatsbibliothek, Cod. lat. 17401, fol. 15r. Abbildung bei G. Schiller, Bd. 4, Abb. 198).

kenners zur Sanctitas beschreiben. Über die historische Aussage hinausweisend auf die Zeit nach dem Tod des Heiligen, erhalten die Bilder zeitlose Gültigkeit, die in der Gestalt des Thronenden an einer der Schmalseiten des Langhauses ihre Bestätigung findet. In der Feststellung der ikonographischen Beziehung zwischen den Reliefszenem des Langhauses und den Figuren der vier Giebelfassaden muß freilich eine Lücke bestehen bleiben, solange die figürliche Ausgestaltung einer der beiden Schmalseiten des Langhauses unbekannt ist.

Die Reliefszenen auf dem Dach

Über die glatten Flächen des Langhausdaches erstreckt sich ein Zyklus von acht Bildern, die, aneinandergereiht und nur durch den Einschnitt des Querhauses unterbrochen, in chronologischer Reihenfolge einzelne Stationen aus dem Leben des hl. Taurinus zeigen. Die Reihe der Bilder ist fortlaufend abzulesen und beginnt mit der Geburt und endet mit dem Tod des hl. Taurinus. Anfang und Ende seines Lebens liegen oberhalb der Stirnseite, auf der sich heute der thronende Christus befindet +). In den vier Dachzwickeln des Querhauses ist je ein Engel mit Rauchfaß dargestellt.

Langhausdach:

Die erste Szene (Abb. 25), in der eine Frau mit geschlossenen Augen auf einem Bett liegt und ein Engel mit Stab am Fußende des Bettes stehend sich über sie beugt, wird in der Sockelinschrift auf derselben Schreinseite folgendermaßen beschrieben: "quadam nocte dum in lecto suo sancta Enticia fessa quiesceret vidit sibi astare angelum uterum sum virga tangentem et paululum post precedere virgam ad instar lilii cuius flores nimium dabant odorem". (Als in einer Nacht die hl. Enticia müde in ihrem Bette schlief, sah sie, wie ein Engel auf sie zutrat, ihren Leib mit einem Stab berührte und wie wenig später der Stab gleichsam wie eine Lilie hervor-

+) Leider kann die Frage nach einer möglichen Zuordnung der Reliefbilder von Geburt und Tod des Heiligen zur Darstellung der Stirnseite nicht beantwortet werden, da deren ursprüngliche Figurenbesetzung unbekannt ist.

trat, deren Blüten einen starken Duft verströmten). Die Vita berichtet zuvor von einer Frau namens Euticia (nicht Enticia), die ohne Wissen ihres Mannes, eines römischen Christenverfolgers, Christin war. Sie erflehte von Gott die Geburt eines Sohnes, "qui veluti samuel domino semper deserviret" (Ms. lat. 989, fol. 10r). Einige Zeit nach dem in der Inschrift genannten Traum brachte Euticia einen Knaben zur Welt, der von seinen Eltern Taurinus genannt wurde (Ms. lat. 989, fol. 10).

Die Voraussetzungen für die Geburt des Taurinus verdeutlichen, daß es sich nicht um die Geburt irgendeines Kindes handelt. Im Gelöbnis der Euticia, ihren Sohn in den Dienst Gottes zu stellen, liegt bereits ein Hinweis auf den späteren Lebensweg des Taurinus als Priester der christlichen Kirche. Die Vita bezieht sich an dieser Stelle mit den Worten "qui veluti samuel ..." (s. o.) deutlich auf das AT, wo Anna ebenso wie Euticia den an Gott gerichteten Wunsch nach der Geburt eines Sohnes mit dem Gelöbnis verbindet, diesen Sohn Gott als Diener zu übergeben (1. Sam. 1, 11). Darstellung und Inschrift, die auf diese Vorgeschichte keinen Bezug nehmen, lassen erkennen, daß Gott die Bitte der Euticia erhört hat. Dies geht nicht wörtlich aus der Inschrift hervor, sondern aus der Anwesenheit des Engels in der Darstellung und der nachfolgenden Szene, in der Euticia das kleine Kind in ihren Armen hält. Im Engel als Verkünder der von Gott bestimmten Geburt eines Kindes ist eine wichtige inhaltliche Parallele gegeben zur Verkündigung der Geburt Christi an Maria und zum ersten Traum Josephs. Diesem erscheint der Engel, wie bei Euticia, im Schlaf und kündet ihm die Geburt des Jungfrauensohnes an (Mt. 1, 18-25). Der inhaltliche Bezug spiegelt sich in der Bildgestalt der Szene wider. Ihr liegt der Typus

mittelalterlicher Darstellungen des ersten Josephstraumes zu Grunde, in denen Joseph zugedeckt auf einem Ruhelager liegt und schläft und ein Engel am Fußende des Lagers stehend sich über den Schlafenden beugt (vgl. Abb. 25 u. 70) +). Daneben könnten für die auf dem Ruhelager liegende Euticia auch noch Darstellungen der auf einem ähnlichen Lager liegenden Maria in Geburtsszenen vorbildhaft gewesen sein, wie sie in Frankreich im 13. Jh. mehrfach vorkommen (s. Abb. 49 u. 50). Auf die Herkunft der Traumerscheinung eines Heiligen vom Bildtypus des Josephstraumes hat auch V. H. Elbern hingewiesen im Zusammenhang mit der Erscheinung eines Engels am Lager des Honoratus, eine Szene innerhalb des Ambrosiuszyklus am Mailänder Goldalter ++). Eine weitere Szene dieser Art findet sich am Aachener Karlsschrein (voll. 1215), wo nicht ein Engel, sondern der hl. Jacobus Karl d. Gr. im Traum erscheint, der, ähnlich wie Euticia, zugedeckt, mit geschlossenen Augen und aufgestütztem Arm auf einem Ruhelager liegt (Abb. 71).

Die Untersuchung hat gezeigt, daß in der Darstellung des Traumes der Euticia formale und inhaltliche Beziehungen zum Thema der Geburt Christi enthalten sind. Die genannten Parallelen zur Verkündigung an Maria und zum ersten Traum

---

+) Beispiele: 1. Elfenbeinrelief von der Kathedra des Erzbischofs Maximilian, 545-553, Ravenna, Erzbischöfl. Museum (G. Schiller, Bd. 1, 1969, Abb. 139). 2. Elfenbeinantependium, Mitte 11. Jh., Salerno, Museo del Duomo (a. a. O., Abb. 136). 3. Perikopenbuch der Münchener Staatsbibliothek, Clm 15713, Cim 179, Blatt 16, 10.-11. Jh. (G. Swarzenski, 1901, Abb. S. 138). - Daneben finden sich auch Darstellungen des ersten Josephstraumes, in denen Joseph dem Engel begegnet und nicht auf dem Ruhelager liegt (s. G. Schiller, Bd. 1, 1969).

++) V. H. Elbern, 1953.

Josephs haben den Sinn, die Geburt des Taurinus als von Gott gewollt zu verdeutlichen und von der Geburt anderer Kinder zu unterscheiden. Die Äußerung des göttlichen Willens geht deutlicher noch aus der Sockelinschrift hervor, wo es heißt, daß der Stab des Engels bei der Berührung des Leibes der Euticia Lilienblüten trägt ("vidit ... precedere virgam ad instar liliii"), denn im Erblühen des Stabes liegt ein Hinweis auf die Virga Aaron im AT (4. Mos. 17, 20-23). Aaron findet unter den zwölf Stäben, die die zwölf Stämme Israels symbolisieren, seinen Stab grünend und blühend als Zeichen der Auserwählung zum Priester. Auf die Inschrift am Schrein bezogen, symbolisiert der blühende Stab parallel zur Virga Aaron den Ratschluß Gottes, den Taurinus als seinen zukünftigen Priester zu erwählen gemäß dem Gelöbnis der Euticia ("qui veluti samuel domino semper deserviret").

Die folgende Szene wird nicht in der Sockelinschrift erwähnt, bezieht sich jedoch auf die Stelle in der Vita, wo es heißt, daß Euticia mit ihrem neugeborenen Kind zu Papst Clemens geht, dem sie von ihrer Traumvision erzählt mit der Bitte, das Kind zu taufen (Ms. lat. 989, fol. 10v). Die Szene mit der schreitenden Euticia und dem thronenden Papst Clemens nimmt auf der ersten Dachhälfte neben der Traumerscheinung nur wenig Platz ein und ist, vom davorliegenden Giebel des Querhauses teilweise überdeckt, kaum zu erkennen (Abb. 25) +). Das Reliefbild hat die Aufgabe, die beiden wichtigen Szenen der Traumerscheinung und der Taufe, auf die sich auch die Inschrift je zur Hälfte bezieht, miteinander zu verbinden. Für die

---

+) Leider kann hier auf keine vollständige Abbildung verwiesen werden, da die Szene unter den gegebenen Umständen nicht zu fotografieren war.

Darstellung der schreitenden Euticia in Mantel und Schleier, das gewickelte Kind auf dem Arm tragend, dürfte der Bildtypus der Maria mit dem Christusknaben in Darstellungen der Darbringung im Tempel vorbildlich gewesen sein. Derartige Darstellungen, seit frühchristlicher Zeit bekannt, entstanden im zeitlichen und geographischen Umkreis des Taurinusschreines häufig und im Rahmen umfangreicher Marienzyklen, die teilweise bedingt waren durch die seit dem Ende des 12. Jh. wachsende Marienverehrung. Bei der Begegnung der Maria mit dem greisen Simon nach Lukas (2, 22-40) ist neben Variationen des Themas, in denen Joseph oder Simon das Kind halten, meistens Maria von links kommend und das Kind auf ihren Händen tragend dargestellt +). Eine mögliche Anlehnung an den Bildtypus der Maria mit Kind aus der Darbringung im Tempel ließe sich inhaltlich damit begründen, daß der Präsentation Christi durch seine Mutter im jüdischen Tempel die Präsentation des Taurinus durch seine Mutter in der christlichen Kirche (vertreten durch Papst Clemens) entspricht.

Die folgende Szene, die Taufe des hl. Taurinus, nimmt die gesamte zweite Dachhälfte ein (Abb. 26). Auffallend ist die symmetrische Bildgestalt mit je drei Personen auf beiden Seiten des kelchförmigen Taufbeckens im Mittelpunkt des Bildes, in dem der kleine Taurinusknabe steht. Zwei von den genannten sechs Personen werden am Sockel in der Inschrift genannt, die zur Taufszene folgendermaßen lautet: "nato infante baptizavit eum sanctus Clemens papa quem sanctus Dyonisius de sacris fontibus suscepit beatus Dyonisius filiolum sum". Daraus geht

---

+) Zum Bildtypus der Darbringung im Tempel s. LCI und G. Schiller, Bd. 1, 1969, S. 100 ff.

hervor, daß der hl. Papst Clemens den Taurinusknaben getauft hat und der hl. Dionysius die Patenschaft übernommen hat +). In der Reliefszene ist die links neben dem Taufbecken szehende Gestalt an der Tiara als Papst Clemens erkennbar, der mit der Linken das Kind am Arm festhält. Die rechte Hand ist segnend erhoben und hält gleichzeitig einen Kreuzstab. Hinter Papst Clemens folgt mit gefalteten Händen und lächelndem Gesicht die Mutter Euticia, die nicht in der Inschrift zur Taufszene genannt wird, aber dennoch auf Grund ihrer Ähnlichkeit mit der Euticia der vorausgehenden Szene als jene erkennbar ist. Die Frau, die hinter Euticia steht und ihr die Hand auf die Schulter legt, wird weder in der Inschrift noch im entsprechenden Text der Vita genannt und ist daher nicht zu identifizieren ++). Rechts vom Taufbecken steht der hl. Dionysius, Nationalheiliger Frankreichs und Bischof von Paris (3. Jh.), der wie Papst Clemens den Taurinus am Arm faßt und in der anderen Hand ein Salbgefäß hält. Der hl. Dionysius wird von zwei Diakonen begleitet, von denen der erste den Stab trägt, der auf die bischöfliche Würde des Dionysius hinweist. Der zweite Diakon, frontal dargestellt, hält mit beiden Händen ein Buch mit graviertem Doppelkreuz. Die Diakone, deren Namen unbekannt sind, dürfen als Assistenzfiguren verstanden werden, die in Taufdarstellungen häufig die eigentliche Szene der Taufe erweitern.

Die figurenreiche Szene der Taufe des hl. Taurinus bringt mehrere Aussagen zum Ausdruck. Der kindliche Taurinus im Zentrum des Bildes empfängt das Sakrament der Taufe, dessen Gnadenwirkung, die in der Vergebung der Erbsünde besteht, sich im selig lächelnden Gesicht des Kindes zu spiegeln

---

+) "De fonte suscipere" = Term. techn. für "Pate stehen" (s. auch im Kapitel Quellen Anm.+ S. 24 zur Übersetzung der Sockelinschrift).

++) Die Frauengestalt wird vom davorliegenden Querhausgiebel überdeckt und ist deshalb auf Abb. 26 nicht zu erkennen.

scheint. Die segnende Geste von Papst Clemens zeigt, daß er der Spender der Taufe ist, die im wesentlichen vollzogen wird im Namen der hl. Dreieinigkeit und durch das Kreuzeszeichen. Die Person des Papstes verleiht der Taufe ihre besondere Bedeutung und deutet darauf hin, daß dieser den Willen Gottes, der in der Geburt des Kindes zum Ausdruck kam und ihm von der Mutter mitgeteilt worden war (s. letzte Szene). verstanden hat und folglich als Oberhaupt der Kirche den Taurinus selbst tauft. Der hl. Dionysius nimmt, das Salbgefäß tragend, an der Taufhandlung teil +). Wenn ihm dabei auch nur eine assistierende Rolle zukommt, so drückt sich in seiner Person doch ein wichtiger Gedanke aus, der nur aus der Sicht der mittelalterlichen Heiligenverehrung Frankreichs verstanden werden kann, wo der hl. Dionysius seit frühester Zeit als Schutzpatron des Landes lebhaft verehrt wurde ++). Davon ausgehend bedeutet die Patenschaft, die er bei der Taufe übernimmt (laut Inschrift) und die, wie in der folgenden Szene deutlich wird, gleichbedeutend ist mit Glaubenserziehung, eine Aufwertung des hl. Taurinus im Sinne der Verehrungswürdigkeit und wiederum eine Betonung seiner Auserwähltheit. Durch den Bezug zu zwei im kirchlichen Leben bekannten Personen greift die Taufe des hl. Taurinus über den legendären Sinn hinaus und bekommt historischen Charakter, der argumentativ auf die Heiligkeit und spätere Verehrung des Heiligen hinweist.

+) Die Salbung gehört zu den ausdeutenden, also nicht notwendigen Riten beim Vollzug der Taufe (LThK).

++) Hl. Dionysius, Bischof von Paris und Märtyrer, bekehrt im 3. Jh. Frankreich zum Christentum und wurde deshalb seit dem frühen Mittelalter als Schutzpatron des Landes verehrt. Seine spätere Identifizierung mit Dionysius Pseudoareopagita, ein Theologe der Ostkirche und Verfasser mystischer Schriften, nahm mit der Übersendung der Schriften durch Papst Paul I. an Pippin den Kurzen im 8. Jh. ihren Anfang. Die daraus resultierenden Einflüsse auf die geistesgeschichtliche und politische Entwicklung Frankreichs, vor allem im 12., aber auch im 13. Jh., sind in ihrer Bedeutung kaum überschaubar (s. hierzu O. v. Simson, 1972, 2. Auflg., S. 147 ff.). - Darstellung der Legende des hl. Dionysius am rechten Westportal der Abteikirche St.Denis.

Das Reliefbild der Taufe des hl. Taurinus folgt in der Anordnung der Figuren dem verbreiteten Typus mittelalterlicher Taufdarstellungen. Neben den Darstellungen der Taufe Christi, in denen Christus frontal in den Wellen steht, finden sich seit dem 9. Jh. vereinzelt auch Darstellungen, die dem zeitgenössischen Taufbrauch entsprechend Christus in einem Taufbeckend stehend wiedergeben +). Dabei bleibt die Stellung der übrigen Figuren der älteren Bildform folgend gleich, d.h. Johannes, der die Taufe vollzieht, steht links (vom Betrachter aus gesehen), und assistierende Personen (Engel) stehen rechts. Diesem Bildtypus gleichen zahlreiche Darstellungen von Heiligen, in denen diese entweder selbst taufen oder aber getauft werden Die einfachste Form der Taufe umfaßt drei Personen - Täufling, Taufspender und Assistent - , wie z. B. bei der Taufe des hl. Ambrosius am karolingischen Goldaltar zu Mailand ++) oder bei der Taufe des hl. Albinus auf dem Dach des Albinusschreines (Köln, um 1186, s. Abb. 72). Die Darstellung kann aber auch erweitertsein um mehrere Personen, die sich links und rechts neben den drei wichtigsten Personen anschließen. Eine derartige Darstellung befindet sich auf einem Buchdeckel des 10. Jh. in Amiens, wo König Chlodwig getauft wird vom hl. Remigius und dem hl. Waast, denen jeweils links und rechts die Königin Chlotilde und drei Diakone folgen +++). Mit dieser Darstellung ist die Taurinustaufe formal vergleichbar (vgl. Abb. 26 u. 73).

+) Z. B. Buchdeckel mit Geburt und Taufe Christi, um 900, Schule von Tournai, London Britisch Museum, Kat. Dalton Nr. 53 (A. Goldschmidt, Bd. 1, 1914, S. 78 u. Tf.LXX).

++) s. V. H. Elbern (1953), der in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die Übernahme des Bildtypus der Christustaufe hinweist.

+++) Buchdeckel mit der Legende des hl. Remigius, 10. Jh., Amiens, Musée de la Picardie, Nr. 61 (A. Goldschmidt, Bd. 1, 1914, S. 31, Tf. XXIII).

Auf der linken Hälfte der zweiten Dachseite des Langhauses sind drei Szenen aneinandergereiht, die inhaltlich eng zusammengehören und unter dem gemeinsamen Titel der Patenschaft des hl. Dionysius zusammengefaßt werden können (Abb. 27). Die Szenen werden ebenso wie die folgenden der rechten Dachhälfte nicht in der Sockelinschrift beschrieben. Wie die neun dargestellten Personen jedoch leicht erkennen lassen, wird hier die Fortsetzung der Erzählung der Vita im Anschluß an die Taufe wiedergegeben. Dort wird berichtet, daß Papst Clemens einige Zeit nachdem er den Taurinus getauft hat, den hl. Dionysius zu sich ruft und ihn mit der Christianisierung Galliens betraut. Dionysius folgt dem Auftrag, verläßt Rom in Begleitung einiger Männer und nimmt den Taurinusknaben mit sich nach Gallien +). Er unterweist ihn dort in der christlichen Glaubenslehre und weiht ihn etliche Jahre später, kurz vor seinem Martyrium, zum Bischof und entsendet ihn in die noch heidnische Gemeinde von Evreux ++). Auf dem Dach des Schreines ist ganz links mit Kreuzstab und Tiara Papst Clemens zu sehen, der segnend dem hl. Dionysius zugewandt ist. Dieser schaut mit gerunzelter Stirn und ernster Miene den Papst an und legt schützend den Arm um die Schultern des Taurinus, der ihm nur bis zur Brusthöhe reicht, ein Buch im Arm hält und im Gegensatz zu den beiden älteren Männern lächelnd in die Ferne schaut. Es dürfte sich bei dieser Szene um die Entsendung und den Aufbruch nach Gallien zu handeln. Danach folgt noch einmal der hl. Dionysius mit ernster Miene, an Mitra und Krumstab als Bischof von Paris zu erkennen, den hl. Taurinus

---

+) "Secum autem beatus dionysius sanctum taurinum ... adduxit (Ms. lat. 989, fol. 11 v).

++) "cum omni diligentia spirituali enutriens edocuit" (a. a. O.). "Sanctum taurinum filiolum sum ebroice civitatis ordinavit episcopum" (fol. 12 r).

an der Hand haltend, der ihm nun bis zur Schulter reicht. Das fortgeschrittene Alter des Taurinus macht den zeitlichen Abstand zur vorangegangenen Szene deutlich und deutet somit auf die Zeit der Glaubenserziehung des hl. Taurinus in Gallien hin. Die rechte Figurengruppe umfaßt vier männliche Personen, von denen der im Vordergrund kniende junge Mann mit der pontifikalen Insignie der Mitra der hl. Taurinus ist, der gerade vom hl. Dionysius zum Bischof geweiht wird +). Auf den Moment der feierlichen Einsegnung weisen die beiden Geistlichen im Hintergrund hin, von denen der vordere ebenfalls Mitra und Krummstab trägt. Sie sind beide mit dem Pluviale bekleidet, ein liturgisches Gewand, das auch bei assistierenden Priestern, zur Zeit der Entstehung des Schreines und bis auf den heutigen Tag, nur bei festlichen Gottesdiensten Gebrauch findet ++).

Der Chronologie des Lebens des hl. Taurinus folgend, stellen die drei Szenen drei wichtige Abschnitte seines Lebens dar. Mit der ersten Szene beginnt die Glaubenserziehung durch den hl. Dionysius, unter dessen Geleit der hl. Taurinus in der zweiten Szene in das Land geführt wird, in dem ihn seine zukünftige Aufgabe erwartet. In der dritten Szene, in der der hl. Taurinus zum Bischof geweiht wird, wird einerseits das Gelöbnis der Mutter Euticia erfüllt ("qui veluti samuel domino semper deserviret") und das Ziel der Glaubenserziehung erreicht. Andererseits wird mit der Bischofsweihe bereits auf die

---

+) Auf Abb. 27 ist vom thronenden Dionysius nur die segnende Hand zu sehen, da die Gestalt vom davorliegenden Strebepfeiler weitgehend verdeckt wird.

++) Zum Gebrauch des Pluviale s. J. Braun, 1964 (1907), S, 306 ff.

Zukunft verwiesen, denn das Hirtenamt ist mit dem Missionsauftrag zur Christianisierung der heidnischen Gemeinde Evreux verbunden. Inhaltlich weisen alle drei Szenen auf die zukünftige Aufgabe der Glaubensverbreitung hin, indem sie die Voraussetzungen aufzeigen, die im Lebenslauf des Taurinus als gläubiger Christ, garantiert durch die enge Beziehung zum hl. Dionysius, sichtbar werden.

Die rechte Hälfte der zweiten Dachseite wird mit einer Szene eingeleitet, die den hl. Taurinus in seinem Amt als Bischof, einen stehenden und einen sitzenden Knaben zeigt (Abb. 28). Die Vita berichtet hierzu von zwei Knaben, die sich bei der Jagd zu Tode gestürzt haben und von Taurinus wieder zum Leben erweckt wurden (Ms. lat. 989, fol. 20 r). Die Erweckung der beiden Jünglinge ist in der Vita die letzte Wundertat des Bischofs, der kurze Zeit darauf stirbt. Dementsprechend sind auch auf dem Dach die Erweckung der beiden Jünglinge und der Tod des Bischofs nebeneinander dargestellt, und das Gesicht des Taurinus in der Szene der Erweckung ist mit den hervortretenden Wangenknochen, gefurchter Stirn, Bart und dem ernsten Ausdruck als das Gesicht eines alten Mannes gekennzeichnet.

In einer der Arkaden des Langhauses ist ebenfalls eine Erweckung dargestellt, die, wie bereits bemerkt wurde, sowohl inhaltlich als auch formal an Darstellungen erinnert, die Christi Erweckung der Tochter des Jairus zeigen (s. S.74 und Abb. 20, 21). In diesem Zusammenhang wurde darauf hingewiesen, daß dem biblischen Bericht zufolge Christus das Mädchen am Handgelenk erfaßte und sie aufstehen hieß. Dieser lebenspendende Griff, der in christologischen Darstellungen häufig zu finden ist, ist

in der Reliefszene auf dem Dach ebenfalls vorhanden, im Gegensatz zur Erweckungsszene am Langhaus, in der die Arme der Gestalten erneuert worden sind. Die damit erkennbare Beeinflussung des Dachreliefs durch den biblischen Bericht von der Erweckung der Tochter des Jairus oder durch entsprechende christologische Darstellungen läßt nach einem inhaltlichen Bezug zu den Erweckungen Christi fragen. Dabei ist zunächst auffallend, daß Taurinus dreimal einen Menschen zum Leben erweckt - das Mädchen Eufrasia in der Szene des Langhauses und die beiden Jünglinge in der Szene auf dem Dach - ebenso wie Christus, der die Tochter des Jairus (Mk. 5, 35-42), den Jüngling zu Nain (Lk. 7, 11-17) und den Lazarus (Joh. 11, 1-45) auferweckt. Von Christus wird die Totenerweckung dreimal vollzogen als Beweis seiner Macht über Leben und Tod und vorausweisend auf die endgültige Überwindung des Todes durch seine Auferstehung. Diese Interpretation gibt Christus selbst bei der Auferweckung des Lazarus, wo er sich als die Auferstehung und das Leben bezeichnet und das ewige Leben demjenigen verheißt, der an ihn glaubt (Joh. 11, 25). Die häufigen Darstellungen der Auferweckungen Christi auf Sarkophagen beweisen, daß sie bereits in frühchristlicher Zeit in dem von Christus ausgesagten Sinn verstanden wurden und auf die dadurch berechtigte Hoffnung auf ein zukünftiges Leben des im Sarkophag ruhenden Toten hinweisen sollen. Davon ausgehend bekommt die Szene der Auferweckung der beiden Jünglinge in Verbindung mit der nachfolgenden Szene vorausweisenden Charakter auf den Tod des hl. Taurinus und als Darstellung auf einem Reliquiensarkophag auf den überwundenen Tod und das ewige Leben des Heiligen, das er durch ein Leben im Glauben, belegt in den vorangegangenen Szenen, erlangt hat.

Die letzte Szene, in der Taurinus auf einem Sarkophag sitzt und vier Männer mit gefalteten Händen vor ihm stehen, wird erst mit Hilfe der Vita verständlich. Daraus geht hervor, daß der hl. Taurinus nach seinem Tod von einigen Männern zu Grabe getragen wird. Dort richtet sich der Tote noch einmal auf und tröstet die Männer, die weinen und wehklagen (Ms. lat. 989, fol. 23v). Die Darstellung gibt also den bereits Verstorbenen wieder, der die vier Männer, die an seinem Grab stehen, segnet wie ein Lebender.

Neben dem auf dem Sarkophag sitzenden Heiligen liegt ein Palmzweig, in mittelalterlichen Darstellungen ein aus der Antike kommendes Attribut des Sieges und des Friedens beim Einzug Christi in Jerusalem +), aber auch ein Attribut der Märtyrer und Heiligen, das auf den besiegten Tod und den beim Eintritt ins ewige Leben erlangten Frieden hinweist. Im oberen Teil des Bildes erscheint aus einer Wolke die Dextera Dei, die im Segensgestus zum hl. Taurinus ausgestreckt ist. Zwei Darstellungen, die sich auf Heilige beziehen und mit dieser annähernd verwandt sind, finden sich auf dem Dach des Maurinusschreines (Köln, St. Pantaleon, um 1170). Beides sind Martyriumsszenen, bei denen die Dextera Dei auf den Heiligen weist. Im Zusammenhang der Darstellung am Taurinusschrein dürfte die Dextera Dei auf die Erfüllung der göttlichen Verheißung des Paradieses hinweisen, in das der Heilige nach seinem Tode einzieht gemäß Apokalypse 14, 12, wo es heißt: "Hic patientia sanctorum est, qui custodiunt mandata Dei, et fidem Jesu". Mit dem Eintritt ins Paradies wird der hl. Taurinus belohnt für ein irdi-

---

+) Johannes berichtet vom Einzug Christi in Jerusalem, daß das Volk Palmzweige in den Händen hielt (Joh. 12, 13)

sches Leben im Glauben ("qui custodiunt mandata Dei, et fidem Jesu"). In diesem Sinne beendet die letzte Szene die Reihe der Bilder auf dem Dach, die alle den Glaubensweg des hl. Taurinus von der Geburt bis zum Tod in chronologischer Folge aufgezeigt haben.

Die vier am Grab des Taurinus anwesenden Männer erleben die Aufnahme des Heiligen ins Paradies. Sie werden also Zeugen seiner Heiligkeit, die durch jene der Nachwelt überliefert wird und die zukünftige Verehrungswürdigkeit begründet. In der Zeugenschaft der vier Männer kündigt sich eine inhaltliche Parallele zum Ostermorgen an, die durch ein weiteres Motiv der Darstellung bestätigt wird, nämlich den Sarkophagdeckel, der nach oben stehend andeutet, daß der Sarkophag geöffnet ist. In Darstellungen des Ostermorgens ist das vom auferstandenen Christus verlassene Grab an einem zur Seite geschobenen Deckel oder Stein als leerstehend erkennbar für die zum Grab hinzutretenden Frauen. Mit dem Hinweis auf die Zeugenschaft der Frauen war dieser Bildtypus für die Auferstehung Christi bis ins 13. Jh. hinein als Osterbild geläufig +), also auch noch zur Zeit der Entstehung des Taurinusschreines. In der Anlehnung an das Osterbild wird Christi Überwindung des Todes prototypisch bedeutend für die Überwindung des Todes des hl. Taurinus. Diese gedankliche Verbindung Christus-Taurinus geht aus einem weiteren Motiv der Szene hervor, nämlich den drei Vertiefungen auf der Vorderseite des Sarkophages des hl. Taurinus. Diese erscheinen bereits im 12. Jh. in

---

+) Die Darstellung der Frauen am Grabe bezieht sich auf den biblischen Text bei Matthäus (28, 1-10), Markus (16, 1-8) und Lukas (24, 1-9). Zur Entwicklung und Bedeutung des frühchristlichen und mittelalterlichen Bildtypus s. G. Schiller, Bd. 3, 1971, S. 18 ff.

Darstellungen des Grabes Christi und haben ihren Ursprung in einem Pilgerbericht aus dem Jahre 1106, wo von drei Rundlöchern am angeblichen, von Kaiser Konstantin entdeckten Grab Christi die Rede ist [+]. In der nachfolgenden Zeit finden sich Wiedergaben des Grabes Christi, das die drei Rundlöcher aufweist, in Darstellungen der Grablegung (Marienschrein, Aachener Dachrelief, voll. 1237, s. Abb. 74), der Frauen am Grabe (Marienschrein in Tournai, Dachrelief, um 1205) und in Geburtsszenen an der Krippe des Christuskindes als Hinweis auf dessen späteren Tod (z. B. Klosterneuburger Altar, 1181) [++]. Wie die Beispiele erkennen lassen, wurde die Darstellung des Grabes bzw. Sarkophags mit drei Vertiefungen (rund und in anderer Form) zum allgemein verbreiteten Typus des Grabes Christi und darüber hinaus zum Typus des Heiligengrabes wie in der vorliegenden Szene am Taurinusschrein, und es diente am Aachener Karlsreliquiar (3. Viertel des 14. Jh.) zur Darstellung des Reliquiengrabes [+++]. Am Taurinusschrein wird mit der Darstellung

---

+) Auf die Herkunft der drei Vertiefungen vom vermeintlichen Grab Christi hat erstmals E. Dyggve hingewiesen (1962). Bezüglich des Zwecks stellt Dyggve die Vermutung an, sie könnten einem bestimmten Brauch folgend zum Verbrennen wohlriechender Kräuter gedient haben.

++) Den genannten Beispielen aus der Goldschmiedekunst lassen sich weitere Beispiele aus der Kathedralskulptur anschließen: Kollegiatskirche in Mantes, Türsturz des linken Seitenportals (um 1170); Frauen am Grabe (W. Sauerländer, 1970, Abb. 48); Kathedrale Chartres, rechtes Westportal, Kapitellzone am linken Gewände, Grablegung (E. G. Grimme, 1969, Abb. 45 u. Sauerländer, 1970, Abb.12)

+++) Zum Karlsreliquiar im Aachener Domschatz s. E. G. Grinne (1969), der ebenfalls auf die Herkunft der drei Vertiefungen vom Grab Christi hinweist und noch weitere Beispiele anschließt (S. 40 ff.).

des Grabes des hl. Taurinus eine doppelte Realität angesprochen, die sich auf das Grab und den Schrein bezieht. Sie besteht in der Wiedergabe des historischen Grabes, das in der Existenz des Schreines als Reliquiengrab zeitlich unbegrenzte Gültigkeit hat.

Querhausdach (Abb. 29-32):

Das Dach des Querhauses ist durch das eingeschobene Dach des Langhauses in vier schmale Zwickel unterteilt, die von der spitzwinkligen Giebellinie der Stirnseiten des Querhauses begrenzt sind. Die vier Felder werden von vier Engeln geziert, die in flachem Relief getrieben und für den Betrachter kaum sichtbar sind, da sie von der Giebelverzierung weitgehend verdeckt werden. Die Engel stehen in Schreitstellung auf einer Wolke, sind mit Tunika und Mantel bekleidet, geflügelt und nimbiert und tragen ein Rauchfaß. Die vier Engel sind zwar nicht identisch gestaltet - Kleider und Haltung weisen kleine Unterschiede auf - , verkörpern aber alle denselben Bildtypus des inzensierenden geflügelten Engels auf einer Wolke.

Für die Ikonographie der Engel ist teilweise der genannte Bildtypus von Bedeutung, der in der mittelalterlichen Bildtradition verwurzelt ist, wo er jedoch immer in einen größeren Bildzusammenhang gehört, durch den er letztlich seine eigene Erklärung findet. Deshalb ist auch am Taurinusschrein die Frage der Rolle der Engel im Gesamtbild des Schreines wichtig. Dabei muß zunächst festgestellt werden, daß die Engel nicht, wie man erwarten könnte, den Szenen auf dem Langhausdach zugewandt sind +),

+) Am Heribertschrein (um 1160-1170) ist wie am Taurinusschrein das Leben des Titelheiligen auf dem Dach dargestellt, wobei sich zwischen den einzelnen Szenen Engelhalbfiguren befinden (ohne Rauchfaß).

sondern durch ihre Schreitstellung eine entgegengesetzte Bewegungsrichtung andeuten. Ihre Orientierung zu den Giebelfeldern des Querhauses hin läßt aber auch nicht den Schluß zu, sie seien Begleitpersonen der Standfiguren an den Querhausstirnseiten, des hl. Taurinus und des jugendlichen Diakon (Abt Gilebertus ?) +), denn dagegen spricht ihre isolierte Darstellung in eigenen Bildfeldern.

Die Engel am Taurinusschrein tragen als Attribut ein Rauchfaß, für das es zwei Erklärungen gibt, von denen die eine aus der Apokalypse hervorgeht, die andere aus einem im kirchlichen Gottesdienst üblichen Brauch. Im 8. Kapitel der Apokalypse berichtet Johannes von einem Engel, der mit einem Rauchfaß vor den Altar tritt und dem viel Räucherwerk gegeben ist, in dessen Rauch er die Gebete der Heiligen zu Gott aufsteigen läßt (Apk. 8, 3 u. 4). Es ist möglich, wenn auch nicht im Kontext nachweisbar, daß die Vorstellung des Engels mit Rauchfaß aus der Apokalypse den Engeln am Taurinusschrein zu Grunde liegt und somit durch jene auf die Endzeit verwiesen wird, wo Taurinus mit der Schar der Heiligen und den Engeln im Himmel wohnt und Gott anbetet (Apk. 7). Die zweite Erklärung des Bildtypus geht vom kirchlichen Brauch der Inzensation während der Liturgiefeier aus und von der seit frühchristlicher Zeit verbreiteten Vorstellung, daß die Liturgie der Kirche der im Himmel gefeierten Liturgie entspricht, in der Christus der Hohepriester und Engel und Heilige die Diener sind (Apk. 4 f.) ++). Aus diesem

---

+) Am Heribertschrein (um 1160-1170) ist wie am Taurinusschrein das Leben des Titelheiligen auf dem Dach dargestellt, wobei sich zwischen den einzelnen Szenen Engelhalbfiguren befinden (ohne Rauchfaß).

++) RDK, 5, 1967.

Grund können Engel mit Attributen ausgestattet sein, die vom kirchlichen Gottesdienst her bekannt sind +). Beide Erklärungen des Bildtypus stimmen darin überein, daß der Engel mit Rauchfaß hinweist auf die himmlische Kirche, die nach der Darstellung in der Apokalypse auch Wohnsitz der Heiligen ist, die mit den Engeln Gott dienen und lobpreisen.

Die Thematik der himmlischen Kirche und des Paradieses kommt am Taurinusschrein, wie die bisherige ikonographische Untersuchung gezeigt hat, mehrfach zum Ausdruck. Dies gilt für den thronenden Christus, der zusammen mit dem hl. Taurinus und dem Diakon (Abt Gilebertus ?) als Gründer der irdischen Kirche verstanden wird und der, einbezogen in die Symbolik der Kirchenarchitektur des Schreines, als verklärter Christus auch Hoherpriester der himmlischen Kirche ist. Wie weiterhin gezeigt werden konnte, klingt die Paradiesesthematik in der letzten Szene auf dem Langhausdach an, wo der hl. Taurinus bereits den Tod überwunden hat und sich nach christlichem Verständnis auf dem Weg zum Paradies befindet ++). Somit verweisen die inzensierenden Engel auf dem Dach auf den Endzustand des Paradieses, auf das ewige Leben des hl. Taurinus in der Gemeinschaft mit Christus, den Engeln und den Heiligen +++).

+) Im RDK (5, 1967) werden damit auch Attribute wie Kerzen und Musikinstrumente gedeutet.

++) In der Vita rufen ihn die Engel aus dem irdischen Leben: "intrabis in gaudium domini tui (Ms. lat. 989, fol. 22 v. Anlehnung an Mt. 25, 21, wo der Herr zum treuen Knecht spricht: "intra in gaudium domini tui").

+++) Mit der Ikonographie der Engel am Taurinusschrein wird die These von E. Dinkler-v. Schubert (1964, S. 57) unterstützt, die Interpretation der Engel an Schreinen als Himmelswächter sei der Interpretation als Grabwächter im RDK (5, 1967, S. 426) vorzuziehen.

Zusammenfassung

Blickt man auf die Ergebnisse zurück, welche die ikonographische Untersuchung erbracht hat, dann läßt sich innerhalb der einzelnen Darstellungsbereiche jeweils eine eigene Thematik feststellen. Diese soll hier kurz zusammengefaßt werden, um so den übergeordneten Leitgedanken zu finden, der Szenen, Figuren und Schreingestaltung umfaßt. Denn erst damit wird das Ziel der ikonographischen Untersuchung des Taurinusschreines erreicht, das darin besteht, über den kunsthistorischen Sinn hinaus, den religiösen Sinn des Schreines zu erfragen. Schließlich fand der Schrein als ein Werk des Mittelalters seine Erfüllung nicht in sich selbst als Kunstwerk, sondern im Leben der Kirche, für die er in Auftrag gegeben wurde.

Drei plastisch und an Größe herausragende Figuren beherrschen das Gesamtbild des Schreines, indem sie die Stirnseiten von Lang- und Querhaus einnehmen, die durch ihre formale Betonung als Hauptseiten hervorgehoben sind. Auch wenn die ursprüngliche figürliche Ausgestaltung der vierten Stirnseite heute unbekannt ist, so kann man sich dennoch vorstellen, daß der Schrein mit seinen vier von Strebepfeilern und Türmen flankierten Stirnseiten, die wie turmbewehrte Portale einer Kirche aussehen, für den mittelalterlichen Betrachter ein wahres Abbild der materiellen Kirche darstellte, in der die Gestalten der Stirnseiten die geistige Kirche symbolisieren +). Damit

---

+) Am Taurinusschrein bestätigt sich mehr noch als an anderen Schreinen zusätzlich durch den Vierungsturm, daß im Gesamtentwurf ein Abbild der Kirche gesehen wurde.

ist für die Hauptzone die Thematik der Kirche nachgewiesen, die in den Figuren gedanklich erschlossen wird und die Vorstellung von der irdischen und himmlischen Kirche, wie zu sehen sein wird, untrennbar miteinschließt. An einer der Schmalseiten thront Christus, der als Gründer der Kirche ihren Anfang bezeichnet und der als Thronender im Himmel auf ihre Vollendung hinweist, die mit seiner Wiederkunft erreicht sein wird. Die beiden Gestalten an den Fassaden des Querhauses, der hl. Taurinus und ein Diakon (evtl. Abt Gilebertus), sind in ihrer liturgischen Gewandung als Kleriker dargestellt und somit als diejenigen, die das Fortleben und die Verbreitung der irdischen Kirche garantieren. Der hl. Taurinus ist aber auch gleichzeitig durch seine Heiligkeit und durch die Präsenz der Reliquien derjenige, der in der himmlischen Kirche, in der neuen Stadt Jerusalem, als ein Mitglied der Civitas caelestis wohnt. Sollte nicht sogar im Stehen des Heiligen in der portalähnlichen Nische der Querhausfassade, sowie in der Ausrichtung der vier Fassaden nach vier Himmelsrichtungen und im nachgebildeten Mauerwerk der Strebepfeiler ein Hinweis auf die Himmelsstadt gegeben sein ? Gemäß der Untersuchung von E. Dinkler-v.Schubert über die Thematik der Himmelsstadt am Marburger Elisabethschrein gibt es drei Kriterien, die zur Erkenntnis dieser Thematik an Schreinen beachtet werden müssen +). Da ist zunächst die Nischentektonik, die auf die Tore in Apk. 21 verweist, das Auftreten der Zahlen drei und vier gemäß der Schilderung der vier mal drei Tore, ausgerichtet in jede der vier Himmelsrichtungen, und zuletzt der Edelsteinschmuck der Nischen, der sich auf die

---

+) E. Dinkler-v.Schubert, 1964, S. 53 ff.

Edelsteine und Perlen bezieht, aus denen in der Apokalypse die Tore der Stadt bestehen. Mit Hilfe der genannten drei Kriterien läßt sich nun auch für den Taurinusschrein die weiter vorne gestellte Frage beantworten. Die Vorstellung vom Himmlischen Jerusalem nach Apk. 21 äußert sich in der gesamten Schreintektonik, in den vier turmbewehrten Portalnischen der Fassaden, die ausgerichtet sind nach den vier Himmelsrichtungen und in den ehemals vorhandenen Edelsteinen, die auffallend groß waren und im Scheitel der Arkaden angebracht waren (s. Abb. 1 u. 2). Ausgehend von der Thematik der Himmelsstadt ist es vielleicht auch kein Zufall, daß entsprechend der Schilderung in der Apokalypse, wonach sich auf jedem Tor der Stadt ein Engel befindet, oberhalb der Portalnischen des Querhauses vier Engel auf dem Dach zu sehen sind.

Wie bisher erkennbar wurde, ist der Ausblick in den endzeitlichen Paradieseszustand, in dem sich der Heilige auch in der Gegenwart bereits befindet, der übergeordnete Gedanke der Hauptseiten des Schreines. Davon ausgehend werden die vier dazwischenliegenden Szenen, welche die Werke des Heiligen im Dienste der Kirche vor Augen führen, verständlich als Argumente im Sinne der Verdienstlichkeit, die dem Heiligen das Paradies erschließt, wie es in der Apokalypse vorausgesagt ist (Apk. 14, 12 u. 13): "Hic patientia sanctorum est ... opera enim illorum sequuntur illos". Die opera des Heiligen beziehen sich auf die opera Christi - dies wurde im Laufe der Untersuchung für die einzelnen Bilder nachgewiesen - , das heißt also, daß die Verdienstlichkeit des Taurinus in der Imitatio Christi begründet liegt.

Wie die Verdienstlichkeit, so ist auch der Glaube des des Heiligen Bedingung für seine Aufnahme ins Paradies. Nach diesem inhaltlichen Gesichtspunkt sind die Bilder auf

dem Langhausdach angeordnet, die mit Geburt, Taufe, Glaubenserziehung, Bischofsweihe und Totenerweckung den Nachweis erbringen für den gläubigen Lebenswandel des Heiligen in jedem einzelnen Lebensabschnitt. Mit der Aufnahme des hl. Taurinus unmittelbar nach seinem Tod ins Paradies, dargestellt in der letzten Szene auf dem Dach, erhält der vorausgegangene Glaubensweg nachträglich eine Begründung, und der Themenkreis mündet, wie derjenige der Stirnseiten und der Arkaden, ein in die Paradiesesthematik. So kann man abschließend feststellen, daß die einzelnen Szenen am Langhaus und auf dem Dach, die das irdische Leben des Heiligen vor Augen führen, argumentierenden Sinn haben hinsichtlich der eschatologischen Paradiesesvision, in der schließlich Figuren, Szenen und Schreingestalt erfaßt sind +).

+) Gegenüber anderen mittelalterlichen Schreinen, an denen das Leben des Titelheiligen bildhaft gestaltet ist, (Annoschrein, um 1183; Albinusschrein, um 1186; Heribertschrein, um 1160-1170; Elisabethschrein, voll. 1249), nimmt das Leben des hl. Taurinus am Schrein einen weitaus größeren Raum ein als bei jenen, indem die Szenen sowohl die Dachflächen als auch die Arkaden der Langseiten füllen.

Stilanalyse der bildlichen Darstellungen

Einleitung

Die besondere Stilsituation des Taurinusschreines ergibt sich aus seiner architekturhaften Erscheinung, in welche die figürlichen Darstellungen einbezogen sind wie in Portale hochgotischer Kathedralen. Diese Eigenart tritt erst richtig in Erscheinung bei einem Blick zurück auf die Schreinskunst des 12. und des beginnenden 13. Jh., die an Rhein und Maas die großen Schreine des romanischen Stils hervorbrachte.

Diese Schreine haben in der Regel eine sarkophagförmige bzw. hausförmige Grundgestalt und schließen mit einem Satteldach ab. Der länglich-rechteckige Grundriß, bei dem die Schreinlänge durchschnittlich drei- bis viermal so groß ist wie die Schreinbreite, verändert sich im Laufe der Zeit nicht, während jedoch zu beobachten ist, daß die gegen Ende des 12. Jh. entstehenden Schreine eine größere Höhe haben +). Erst Nikolaus von Verdun ändert die traditionellen Grundmaße zunächst am Kölner Dreikönigenschrein (zw. 1181 u. 1230), dessen Gestalt einer dreischiffigen Basilika auch als aus drei Sarkophagen bestehend betrachtet werden kann. Weitaus stärker entfernt sich der berühmte Goldschmied von der Sarkophagform am Marienschrein in Tournai (um 1205, Abb. 68) ++). Der Marienschrein

---

+) Der Schrein des hl.Heribert, entst. 1160-1170, hat eine Länge von 153 cm, eine Breite von 42 cm und eine Höhe von 68 cm. Der Schrein des hl.Albinus, entst. um 1186, hat bei der gleichen Länge von 153 cm eine Breite von 50 cm und eine Höhe von 72 cm. Der Schrein des hl.Anno, entst. u 1183, hat bei einer Länge von 157 cm und einer Breite von 46 cm, eine Höhe von 78 cm. (Lit. zum Heribertschrein, Albinusschrein u. Annoschrein s. Kat.Rhein/Maas, Bd.1, 1972, H 17, K 2, K 3. Zum Annoschrein außerdem Kat.Monumenta Annonis, 1975, S. 185 ff.)

++) Lit. zum Dreikönigenschrein u. Marienschrein s. Kat. Rhein/Maas, Bd.1, 1972, K 1 u. K 5. Zum Stand der Forschun s. Kat. Rhein/Maas, Bd.2, 1973, S. 224 ff.

ist mit einerHöhe von 90 cm auffallend hoch, zumal die Langseiten stark verkürzt sind und nicht einmal ganz die doppelte Schreinbreite messen. Eine Auseinandersetzung mit der Grundgestalt ist auch in der Folgezeit an den spätromanischen Schreinen zu erkennen. Sie sind alle kürzer und höher als die älteren Schreine, und architektonische Gliederungselemente verhüllen zunehmend die sarkophagförmige Grundgestalt (z. B. Aachener Marienschrein, voll. 1237, Eleutheriusschrein, voll. 1247). Der Aachener Marienschrein läßt mit seinem eingeschobenen Querhaus erstmals an ein sakrales Gebäude denken +). In der Architektonisierung der Schreine bildet er die spätromanische Vorstufe zum gotischen Taurinusschrein, an dem die Hinzufügung des Vierungsturmes eine weitere Fortsetzung ist. Darin liegt jedoch auch stärker als beim Aachener Marienschrein eine Annäherung an die reale Kirchenarchitektur, die nun als unmittelbares Vorbild dienend mit Strebepfeilern und Türmchen am Taurinusschrein den Eindruck des sakralen Gebäudes begünstigt und die immer noch vorhandene sarkophagförmige Grundgestalt weitgehend verhüllt.

An der Art der bildhaften Ausgestaltung der Schreine ändert sich dagegen bis hin zum Taurinusschrein nur wenig. Der figürliche Bildschmuck der romanischen Schreine gliedert sich in die mehr erzählerische Darstellung von Reliefszenen und in die statuarisch strenge Aufreihung thronender Gestalten. Letztere bestimmen meist das Erscheinungsbild der frühen als auch der späten Schreine, so z. B. beim maasländischen Schrein des hl. Servatius

---

+) Zum Aachener Marienschrein s. Schnitzler, Schatzkammer, 2 Bde.

(um 1160-1170) [+] und auch beim Aachener Marienschrein (voll. 1237). Bei beiden Schreinen sind an den Langseiten thronende Apostel dargestellt. Bei Schreinen, an denen thronende Gestalten die Langseiten einnehmen, erstrecken sich die Reliefszenen über die Dächer. Zwei Schreine machen dabei eine Ausnahme, der frühe maasländische Hadelinusschrein (um 1130-1150, Gestalt des Daches ist unbekannt) [++], dessen Langseiten in querrechteckige Felder mit Reliefszenen aus dem Leben des Heiligen unterteilt sind, und der jüngere Marienschrein des Nikolaus von Verdun in Tournai (um 1205, Abb. 68), dessen Langseiten mit je drei Reliefszenen aus dem Marienleben von Dreipaßbögen und Säulen gerahmt sind.

Die bildhafte Ausgestaltung des Taurinusschreines mit Reliefszenen aus dem Leben des Heiligen in je zwei Arkaden der Langseiten und auf dem Dach und mit einer thronenden Gestalt auf einer Schmalseite steht also in ihrer Anordnung durchaus in der Nachfolge romanischer Schreine. Füe die beiden Standfiguren an den Langseiten mag jedoch bereits ein Einfluß der gotischen Kathedralskulptur vorliegen, in der Standfiguren eine bedeutende Rolle spielen.

Knüpfen die Darstellungen am Taurinusschrein in ihrer Anordnung im Schreingefüge an die Schreine der vorangegangenen Epoche weitgehend an, so sind sie stilistisch von ganz anderer Herkunft und nicht von der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst beeinflußt. Die Architektur des Schreines läßt vor allem durch die auffallende formale Verwandtschaft der Langseiten mit den Westfassaden der Kathedralen von Amiens und Reims (Abb. 59 u. 60)

+) Zum Servatiusschrein s. zuletzt Kat. Rhein/Maas, Bd.1 1972, C 8.
++) Zum Hadelinusschrein s. zuletzt a. a. O., C 4.

vermuten, daß der Goldschmied im Land der hochgotischen Kathedralen zu Hause war. Die Frage nach der Beeinflussung der Kathedralskulptur auf die Darstellungen drängt sich daher geradezu in den Vordergrund der stilanalytischen Untersuchung.

Da die Reliefbilder am Langhaus und auf dem Dach, wie in der Beurteilung des Schreines nachgewiesen werden konnte, in gutem Zustand erhalten und bei der Restaurierung nicht überarbeitet worden sind, müssen sie für die Stilanalyse bevorzugt herangezogen werden, während die übrigen Figuren auf Grund ihrer Veränderungen nur bedingt brauchbar sind. Die folgende kurze Beschreibung der formalen Gestaltung der Figürchen. ihrer Gesichter, ihrer Haartracht und ihrer Gewänder, soll grundlegend für die Analyse die spezifischen Züge herausstellen.

Gesichter

Die überwiegend rundlichen Gesichter mit zierlicher Nase, kleinem spitzen Kinn, kleinem Mund mit schmalen Lippen und mandelförmigen Augen tragen in auffallender Weise individuelle Züge. So ist z. B. ein deutlicher Kontrast bemerkbar zwischen dem heranwachsenden Taurinusknaben (linkes Dachrelief auf Seite 4, Abb. 27), dessen weiches rundliches Gesicht, mit dem zu einem Lächeln in die Breite gezogenen Mund, ein noch unerfahrenes Alter verrät, und dem alternden Dionysius, der mit tiefliegenden Augen unter wulstigen Brauen, hervortretenden Wangenknochen und Stirnrunzeln sorgenvoll in die Ferne blickt. In besonderem Maße hat sich der Goldschmied bei den Dachreliefs der lebendigen Gestaltung der Gesichter gewidmet, die sich durch ihre Dreiviertelansichten wie vom Reliefgrund lösend dem Betrachter zuwenden. Dabei ist die Ansicht der Gesichter aufeinanderfolgender Gestalten niemals dieselbe, sondern variiert zwischen nahezu halber und nahezu frontaler Ansicht.

Haare

Die Haare sind in dichten , strähnigen Löckchen kranzförmig um den Kopf gelegt, wobei sie kurz sind, die Ohren zur Hälfte bedecken und eine hohe breite Stirn frei lassen. Im Nacken stehen sie leicht ab und sind entweder nach außen oder nach innen eingedreht. Als ein ganz wesentliches Mittel zur Charakterisierung der Personen sind neben der Gesichtsmodellierung die Bärte zu betrachten, die kurz und gelockt sind und von einem Ohr zum anderen reichen. So trägt z. B. der hl. Taurinus in den Reliefs am Langhaus keinen Bart. In den Reliefs der Dachflächen dagegen ist er nur als Kind und als junger Mann bis zur Intronisation bartlos, während er in den Szenen, die sein Lebensende wiedergeben, bärtig und somit als alter Mann erkennbar ist (rechtes Relief auf Seite 4, Abb. 28). Wie im Kapitel zur Ikonographie festgestellt werden konnte, wird in den Reliefs der Dachflächen das Leben des Titelheiligen chronologisch dargestellt, wobei der Bart ein Mittel der historischen Argumentation ist. Am Langhaus dagegen verweist die Bartlosigkeit des Taurinus nicht auf ein historisch bestimmbares Alter, sondern im Gegenteil auf ein unbestimmbares Alter und die fortwährende Verdienstlichkeit seines Wirkens.

Gewänder

Eine reichhaltige Formensprache in der Gewandgestaltung entspricht der erwähnten abwechslungsreichen Modellierung von Gesichtern und Haaren und läßt den Eindruck unterschiedlicher Stofflichkeit entstehen. Das Auf und Ab der Falten verleiht den Gestalten Bewegung, die nicht durch ihre Körper hervorgerufen wird, denn nur vereinzelt sind Knie, Schultern oder Oberarme sichtbar. Ein Beispiel hierfür bieten die Figürchen vom linken Dachrelief auf Seite 4 (Abb. 27). Die liturgischen Gewänder verhüllen den

hl. Dionysius derart, daß von einer Bewegung des Körpers nichts zu erkennen ist. Dennoch entsteht auf Grund der von der Brust bis zu den Knien immer stärker gebauschten Schüsselfalten der Kasel der Eindruck, als würde sich die Gestalt nach vorne bewegen. Von den beiden folgenden jugendlichen Priestern in ihren gerade herabhängenden Chormänteln, die nur in wenige parallele Faltenlinien gegliedert sind, ist man geneigt zu sagen, daß sie still und feierlich verharren. Die Beherrschung der Gewandgestaltung scheint für den Goldschmied kein Problem gewesen zu sein, wie z. B. auch der Engel vom linken Dachrelief der Seite 1 (Abb. 25) vermuten läßt. Hier ist der Mantel so eng und knapp um den Körper gezogen, daß man nicht von einer Unabhängigkeit des Gewandes sprechen kann. Vielmehr werden die drei Falten unterhalb des Ellenbogens und die kleine Falte über der Ferse von der äußerst komplizierten, gedrehten Körperbewegung erzeugt. Der Stoff des Mantels wirkt dünn und weich. Abwechslungsreiche Gewandmotive, wie geradlinige Trompetenfalten, spitzwinklig umknickende Schüsselfalten, die flach oder aber sich stauend gebauscht sind, gliedern die Gewänder der Figuren. Mal sparsam und in wenigen klaren Linien über das Gewand verteilt, wie bei dem oben genannten Engel (Abb. 25), mal dicht beieinanderliegend wie bei den Kaseln des Dionysius und des Papst Clemens (Abb. 27), tragen die Falten in der Vielfalt ihrer Modellierung ebenso zur Individualisierung der einzelnen Gestalten bei wie Gesichter und Haare +).

+) Die Bemerkung W. Vöge's (1958, S. 121), die gotische Gewandung sei "Stimmungsträger" und "sprechendes Symbol geistiger Charakteristik" trifft auch für die Gewänder der Gestalten am Taurinusschrein zu.

Der Taurinusschrein und die zeitgenössische Monumentalskulptur.

Zur Bildung des Pariser Stils in der Monumentalskulptur:

Im ersten Drittel des 13. Jh. vollzieht sich an den Westportalen der Kathedrale Notre-Dame in Paris ein Stilwandel, durch den die Pariser Bildhauerkunst über mehrere Jahrzehnte eine führende Rolle in Nordfrankreich übernimmt.

Ausgehend vom Muldenfaltenstil, wie ihn etwa die Skulpturen der Chartreser Nordquerhausportale zeigen, sind die Gewänder der Figuren am Marienkrönungsportal der Kathedrale Notre-Dame ebenfalls von nebeneinanderliegenden rillenartigen Falten durchzogen, die jedoch im Unterschied zu Chartres plastischer sind und weniger dicht beieinander liegen. Ist der Stoff der Gewänder in Chartres weich und dünn, umgibt fließend die Körper und läßt sie durchscheinen, so ist der Stoff der Pariser Gewänder nunmehr härter und dicker. Im unteren Tympanonstreifen wirken die Gewänder starr und verfestigt. Einzelne spitzwinklige und diagonale Faltenlinien treten auf. Die Skulpturen im Tympanon des Pariser Marienkrönungsportals sind ungefähr gleichzeitig entstanden wie die Skulpturen des Nordquerhauses der Kathedrale in Chartres, nämlich zwischen 1210 und 1220 +).

Am mittleren Westportal von Notre-Dame, dem sog. Weltgerichtsportal, wird die Formensprache des Marien-

---

+) Literatur und Datierung des Pariser Marienkrönungsportals zuletzt bei W. Sauerländer, Got. Skulptur, 1970, S. 132 ff.

krönungsportals in den Archivoltenfiguren und bei Maria, Johannes und dem Engel mit Kreuz im Tympanon übernommen. Der Weltenrichter und der Engel mit Lanze, beide zusammen mit Maria und Johannes im Scheitel des Tympanons, unterscheiden sich von ihnen durch schwere gebauschte Gewänder, die von wenigen eckig umbrechenden Falten durchzogen sind. Haare in dünnen Strähnen und kleinen Löckchen umgeben schmale Gesichter mit eng beieinanderstehenden Augen, dünnen Lippen und spitzem Kinn. Im selben Stil ist ein Fragment aus dem unteren Tympanonstreifen gearbeitet, das sich heute im Cluny-Museum (Paris, Kat. Nr. 155) befindet und einen Posaunenengel mit Auferstehenden zeigt. So unterschiedlich die Formensprache zwischen den Figuren vom Marienkrönungsportal und den genannten Figuren vom Weltgerichtsportal auf den ersten Blick sein mag, in der Glättung der Gewänder und der akzentuierenden sparsamen Faltengebung ist eine konsequente Fortsetzung dessen zu sehen, was am Marienkrönungsportal neu war. Andersartig dagegen sind Kopfform, Haar- und Gesichtsbildung und ein energischer, man könnte fast sagen, persönlicher Gesichtsausdruck. Eine Entstehungszeit zwischen 1220 und 1230 ist für die jüngeren Figuren des Gerichtsportals in letzter Zeit nachgewiesen worden +).

Dieser neue, an den Pariser Westportalen ausgebildete Stil findet seine Nachfolge auch außerhalb dieser Stadt. Teile des ehem. Lettners der Kathedrale Notre-Dame in Chartres, wie z. B. das Fragment der Darbringung

---

+) Literatur und Datierung des Pariser Weltgerichtsportals zuletzt bei W. Sauerländer, Got. Skulptur, 1970, S. 132 ff. und R. Suckale, phil. Diss., 1971, S. 3 ff., der sich mit der späteren Datierung des Portals in der älteren Literatur auseinandersetzt.

im Tempel, an dem das feinsinnige Gesicht der Maria mit dem Gesicht des Pariser Posaunenengels vergleichbar ist, kann nur nach dem Weltgerichtsportal entstanden sein (ca. 1230-1240) +). Dasselbe gilt für die Figur des sog. Königs Childebert, die sich heute im Louvre befindet (Kat. Nr. 109) und vermutlich vom Portal des Refektoriums der Abtei Saint-Germain-des-Prés stammt (um oder kurz nach 1240). In den fein gesträhnten Haaren, die sich in einer großen Locke über den Ohren bauschen, gleicht er dem Pariser Weltenrichter, in Bewegung und Ausdruckskraft greift er über diesen hinaus ++)

Zur selben Zeit etwa wie der sog. Childebert, also um 1240, dürften auch die Tympana der beiden Westportale der Kathedrale Notre-Dame in Rouen, des Johannes- und des Stephanusportals, entstanden sein +++). Die Haare des gefangenen Johannes im Tympanon des gleichnamigen Portals sind wieder wie beim Weltenrichter und beim Childebert in einer großen Locke über den Ohren gebauscht. In den zierlichen Gesichtern der Figuren mit kleiner Nase und kindlich gewölbter Stirn ist das Gesicht des Posaunenengels vom linken Auferstehungsfrag-

---

+) Hierin schließe ich mich der Datierung W. Sauerländers an (1970, S. 121 ff.), der die von unterschiedlichen Stilmerkmalen geprägten Fragmente des ehem. Chartreser Lettners mit Vorbehalt datiert, da bisher nicht alle Fragmente zugänglich und inventarisiert sind. S. hierzu auch R. Suckale (1971, S. 21 ff.), der gegen eine Händescheidung als Erklärung der unterschiedlichen Stilmerkmale spricht.

++) Zur Datierung des Childebert und Zusammenstellung der älteren Literatur s. W. Sauerländer, 1970, S. 149.

+++) W. Sauerländer (1970, S. 151) datiert die Tympana in die Zeit um 1240 und bezeichnet sie als "Hauptwerke der Pariser Bildhauerkunst". R. Suckale (1971, S. 25 ff.) datiert sie etwas früher, in die Zeit der 30er Jahre.

ment des Weltgerichtsportals zu erkennen. Insgesamt betrachtet, sind die Gesichter in Rouen weicher modelliert und zeigen in ihrem gleichförmigen Aussehen bereits eine gewisse Schematisierung des Posaunenengelgesichts. Trotz lebhafter erzählerischer Anordnung der Figuren fehlt ihnen die individuelle Mimik im Gesichtsausdruck, die den jüngeren Figuren des Weltgerichtsportals zu eigen ist.

Diese Ausdruckskraft der Gesichter erscheint an Werken der Pariser Bildhauerkunst noch einmal, nämlich bei den Aposteln der Sainte-Chapelle, von denen sich drei in der Oberkapelle befinden und stilistisch andersartig sind als die vier fragmentierten Apostelstatuen im Musée de Cluny. Da sie alle für die Sainte-Chapelle ausgeführt wurden, geht ihre Entstehungszeit aus der Bauzeit der Sainte-Chapelle, von 1241-1248, hervor. Die Apostel der Oberkapelle haben kräftig durchmodellierte Gesichter mit hoher gewölbter Stirn und hervortretenden Wangenknochen. Ihre Gewänder sind in tiefen Schüsselfalten üppig und ausladend gebauscht und in dicken Röhren- und Trompetenfalten gestaut. Dagegen sind an den Fragmenten der Apostel im Cluny-Museum dünngratige und spitzwinklige Faltenlinien, teilweise quer und diagonal, über die Gewänder gezogen, die härter wirken und weniger ausladend sind. Wie W. Sauerländer betont (1970, S. 153), ist der Ausgangspunkt dieses Stils an den Pariser Westportalen, vor allem am Weltgerichtsportal, zu suchen.

Auswirkungen des in der Pariser Bildhauerkunst geprägten Stils, der in der Gewandbehandlung großzügige Flächen mit geraden, gebrochenen und Schüsselfalten bevorzugt, Gesichter und Haare kräftiger durchmodelliert und meist zierlich gestaltet, finden sich wieder in den Skulpturen

der Westportale der Kathedrale von Amiens (1220-1230) und indirekt über Amiens am Portal der Prioratskirche von Villeneuve-l'Archevêque, dessen Skulpturenprogramm insofern bedeutend ist, als hier das Zusammenfließen mehrerer Stilmerkmale, ausgehend von den Bauhütten in Amiens, Reims und Paris, zu beobachten ist. Die weiblichen Gewändefiguren folgen mit ihren breiten Gesichtern, mandelförmigen Augen, schmalen Lippen und im verhaltenen, fast langweiligen Gesichtsausdruck den Figuren der Heimsuchung und Verkündigung vom rechten Westportal der Kathedrale von Amiens. W. Sauerländer (1970, S. 150) weist auf die Ähnlichkeit zwischen dem Salomo vom rechten Gewände (rechte Figur) und dem sog. König Childebert vom ehem. Refektorium der Abtei Saint-Germain-des-Prés (heute Paris, Louvre) hin, der ca. 1240 entstanden ist. Das Portal von Villeneuve-l'Archevêque dürfte also um oder kurz nach 1240 entstanden sein. Die Blockhaftigkeit und Unbeweglichkeit der Gesichter und die metallisch harten Gewänder ohne Stofflichkeit, mit scharfkantigen Röhrenfalten, langgezogenen spitzwinkligen und dünngratigen Faltenlinien, lenken den Blick auf die Stilbildung der Skulpturen der Amienser Westportale +).

+) W. Sauerländer datiert das Portal kurz nach 1240, entgegen der Spätdatierung der älteren Forschung, und spricht von einer Widerspiegelung der Pariser Bildhauerkunst (1970, S. 150). Letzteres scheint mir nur indirekt anwendbar zu sein, da zwar die Amienser Fassadenskulpturen Errungenschaften der Pariser Westfassade aufnehmen, die Skulpturen von Villeneuve-l'Archevêque dagegen in erster Linie an Amiens anschließen und nicht an Paris. Ebenso ist das strähnige Haar kein ausreichender Hinweis auf den Pariser Weltenrichter (Suckale, 1971, S. 35), es ist in der gleichen Art auch in Amiens vorhanden, wie etwa am mittleren Westportal, 2. Apostel von links, am linken Gewände.

Thronender Christus:

Der thronende Christus, der eine der beiden Giebelseiten des Schreines einnimmt, unterscheidet sich in Formensprache und Gesichtsausdruck ganz wesentlich von den übrigen Figuren am Schrein (Abb. 3 u. 6). Der mächtige Kopf auf einem kräftigen Hals ist nicht rund, sondern eher dreieckig, wobei die breite ausladende Stirn sehr hoch und gewölbt ist und das Gesicht über eine schmale Wangenpartie zum Kinn hin schmal zuläuft. Ausgeprägte scharfe Gesichtszüge wie die hohen hervortretenden Wangenknochen und die von der Nasenwurzel in steilem Bogen nach oben geschwungenen Brauen verleihen dem Gesicht eine bedingungslose Strenge, die in deutlichem Gegensatz steht zum sanften Ausdruck der weicheren Gesichter der übrigen Gestalten.

In seiner Strenge und Frontalität erinnert der Thronende auf den ersten Blick an den Weltenrichter im Tympanonscheitel des mittleren Westportals der Kathedrale Notre-Dame in Paris (1220-1230, s. Abb. 43). Übereinstimmend sind bei beiden Gestalten die aufrechte Körperhaltung mit langem Oberkörper, der schmale und längliche Kopf mit gerader Nase, welche von der Nasenwurzel aus in geschwungener Linie zu den Brauen führt, der energische und strenge Gesichtsausdruck mit in die Ferne gerichtetem Blick, kleinem Mund und dünnen Lippen. Das flach anliegende, in der Mitte gescheitelte Haar bildet bei beiden über den Ohren eine große Locke und fällt dann in Korkenzieherlocken über die Schultern herab +).

+) R. Suckale (1971, S. 9) führt die auffallende Haarlocke über dem Ohr des Weltenrichters auf byzantinische Vorbilder zurück.

Die Ähnlichkeit zwischen dem Thronenden vom Taurinusschrein und dem Weltenrichter vom Pariser Gerichtsportal, die hauptsächlich in der gleichen Haartracht und in den scharf ausgeprägten Gesichtszügen besteht, deutet auf eine teilweise Orientierung des Goldschmieds an einem frühen und wichtigen Werk der Pariser Monumentalskulptur hin. Von einer Typenübernahme kann jedoch in diesem Zusammenhang nicht gesprochen werden. Der Körper des thronenden Christus ist breiter und massiger und der Kopf ist stärker profiliert. Beim Weltenrichter ist die Wangenpartie flach und der Körper schlank gebaut. Auch in einzelnen Faltenzügen läßt sich keine Übereinstimmung zwischen den Gewändern beider Figuren erkennen, soweit sich dies beim schlechten Zustand der Kleidung des Thronenden feststellen läßt.

Die eigenwillige Modellierung des Kopfes beim thronenden Christus führt zu einem weiteren Vergleich mit Werken der Pariser Monumentalskulptur, nämlich den drei Aposteln in der Oberkapelle der Sainte-Chapelle (Abb. 46). Sie sind zwischen 1241 und 1248 entstanden - also nur wenige Jahre vor dem Taurinusschrein - und haben wie der thronende Christus eine breite, hohe und gewölbte Stirn, hervortretende Wangenknochen und volle Gesichter.

Wie die Vergleiche gezeigt haben, lassen sich am thronenden Christus einzelne Stilmerkmale nachweisen, die unmittelbar auf Werke der Pariser Monumentalskulptur hindeuten. Auch der Stil der starr und schwer wirkenden Gewänder des Thronenden schließt sich, soweit dies ersichtlich ist, mit den wenigen scharfkantigen und geradlinigen Faltenlinien der Stilsituation an, die in Paris an der Kathedrale Notre-Dame zum erstenmal zwischen 1220 und 1230 am Weltgerichtsportal beim Weltenrichter und beim Engel mit der Lanze in Erscheinung tritt und auch noch in Tympanon und Archivolten des erst um 1250 entstandenen Nordquerhausportals zu finden ist.

Die Reliefdarstellungen:

Zur Gruppe der frühen Werke des Pariser Stils, der in den Jahren 1220-1230 am Weltgerichtsportal der Kathedrale Notre-Dame in Erscheinung tritt, gehört das Fragment aus dem unteren Tympanonstreifen (heute im Cluny-Museum), auf dem drei Auferstehende und ein Posaunenengel dargestellt sind. Der Mantel des Posaunenengels zeigt deutlich die neue Formensprache, die sich auch in den Reliefs am Taurinusschrein wiederfindet (Abb. 47).

Der über die Schultern gelegte Mantel des Engels fällt glatt anliegend über den rechten Oberarm herab, der sich durch den Stoff abzeichnet. In wenigen aus dem Rücken kommenden, weich fließenden Schüsselfalten, welche geradlinig mit schmalem Grat wieder nach oben bis zum linken Unterarm führen, wird der Mantel aus festem Stoff in sanfter Aufwärtsbewegung gerafft.

Mehrere Gestalten der Schreinreliefs lassen dieselbe sparsame und klare Faltensprache auf einem geglätteten Gewand erkennen: die vom Rücken nach vorn herabgleitenden Schüsselfalten, das Durchziehen des Mantels unter dem Arm, die gerade aufsteigenden Faltenlinien. Hier sind zu nennen der Engel am Bett der Euticia (Abb. 25), Euticia ihr Kind tragend (Abb. 25) sowie die vier Männer am Grab des hl. Taurinus (Abb. 28). Die genannten Dachreliefs folgen also im Gewandstil der Formensprache des Pariser Weltgerichtsportals.

Das folgende Beispiel führt zu den Westportalen der Kathedrale von Rouen, mit dem nördlichen Johannesportal und dem südlichen Stephansportal. Die Skulpturen der

Tympana beider Portale , die um 1240 entstanden sind, gelten als Werke des Pariser Stils. Am Johannesportal ist auf der rechten Bildhälfte des unteren Tympanonstreifens die Enthauptung des Johannes und die Überreichung seines Hauptes durch Salome an Herodias dargestellt. Die anmutig schreitende Salome ist in der Eufrasia, die in der rechten Arkade auf Seite 4 des Schreines dem hl. Taurinus gegenübersteht, wiederzuerkennen (vergl. Abb. 21 u. 48). Beide Frauen tragen ein schlichtes anliegendes Kleid, das auf der Brust mit einer Agraffe geziert und in der Taille mit einem schmalen Gürtel gefaßt ist, an welchem ein Beutelchen herabhängt. Bei beiden wird die schreitende Bewegung an der sanften Beugung des vorderen Knies erkennbar, das sich durch das anliegende Kleid durchdrückt. Einzelne Faltenmotive am Kleid der Salome, wie die große aus der Taille kommende Faltenbahn, die in der Kniekehle leicht einknickt, sowie die über dem Fuß scharf abgewinkelte Falte, sind am Kleid der Eufrasia ebenfalls vorhanden. Obwohl die Eufrasia kleiner und kräftiger und weniger höfisch in der Gesamterscheinung ist als die schlanke Salome, kann auf Grund der deutlichen Übereinstimmung in Körperhaltung und Kleidung von einer Typenübernahme gesprochen werden.

Außer der Salome hat dem Goldschmied des Taurinusschreines möglicherweise eine zweite Figur als Vorbild gedient. Beim Gastmahl des Herodes im unteren Tympanonstreifen sitzt ganz links eine männliche Gestalt, die vergleichbar ist mit dem sitzenden Knaben im rechten Dachrelief oberhalb der Seite 4 des Schreines (vergl. Abb. 28 u. 48). Die auf einem Mauervorsprung sitzende Gestalt beim Herodesgastmahl ist in ihrer schwierigen Perspektive überzeugend gelungen. Weniger überzeugend

erscheint jedoch der Knabe am Schrein, dessen Körper so merkwürdig verschoben ist, daß seine Haltung als die eines Sitzenden kaum erkennbar ist. Auf den Sitzenden vom Gastmahl als mögliches Vorbild deuten die Gesamthaltung, der auf dem Oberschenkel aufgelegte Unterarm sowie zwei parallel zum Gewandsaum verlaufende Faltenlinien hin. Vielleicht ist gerade auf dem Wege der Nachahmung die mißlungene Körperhaltung zustande gekommen.

Wie zu Beginn des Kapitels erwähnt wurde, hat sich der Pariser Stil in der Monumentalskulptur über seinen Entstehungsort hinaus ausgebreitet. Die Merkmale dieses Stils lassen sich in den Skulpturen des Westportals der Prioratskirche von Villeneuve-l'Archevêque (um 1240) erkennen. Das Tympanon des Portals ist in seiner Anlage auf den in Senlis geschaffenen Typus zurückzuführen +). Im Scheitelrelief ist die Marienkrönung dargestellt mit je zwei Engeln links und rechts, im schmalen Türsturzrelief aneinandergereihte Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, die mit Heimsuchung und Geburt Christi auf der linken Seite beginnen.

Die schlafende Euticia auf der linken Dachseite oberhalb der Seite 1 des Schreines ist mit der liegenden Muttergottes in der Geburtszene formal verwandt (vergl. Abb. 25 u. 49). In beiden Darstellungen liegt eine Frau lang ausgestreckt auf einem Ruhelager, das mit einem Tuch bedeckt ist und dessen Beine am Kopfende höher sind als am Fußende. Beide Frauen tragen den Schleier auf ähnliche Weise und sind in eine Decke fest eingehüllt. Auffallend ist die Tatsache, daß die Haltung des rechten Armes, mit dem die Muttergottes ihren Kopf stützt, um auf ihr Kind herabschauen zu können, bei der Euticia auch

---

+) Hinweis auf Senlis von W. Sauerländer, 1970, S. 150.

vorhanden ist. Bei ihr ist diese Haltung jedoch anders motiviert, da sie sich nicht vom Lager erhebt, um nach unten zu schauen +). Weiterhin vergleichbar ist die Drapierung der Bettdecken, deren große Schüsselfalten regelmäßig und gleichförmig über die herabhängende Fläche der Decke verteilt sind.

Die Darstellung der Geburt im Türsturzrelief von Villeneuve-l'Archevêque ist ikonographisch eng verwandt mit dem Fragment der Geburt Christi vom ehemaligen Lettner der Kathedrale Notre-Dame in Chartres, das ungefähr zehn Jahre älter (Entstehung um 1230) und stilistisch noch vom Muldenfaltenstil geprägt ist ++). In der Geburtszene des Lettnerfragments (Abb. 55) fällt eine Gestalt auf, die am Fußende des Bettes und halb hinter diesem stehend sich über die liegende Muttergottes beugt. In ähnlicher Weise beugt sich am Schrein der Engel über die schlafende Euticia. Es ist also denkbar, daß der Meister des Schreines die Geburt am Chartreser Lettner gekannt hat +++) .

+) Näheres zur Armhaltung der Euticia im Kapitel Ikonographie.

++) Der Lettner der Kathedrale Notre-Dame in Chartres wurde 1763 abgerissen und im Chor als Auffüllmaterial für den Fußboden verwendet. Über den sieben wimpergbekrönten Arkaden erstreckten sich Reliefszenen aus Kindheit und Passion Christi. - Zu Stil und Datierung s. zuletzt W. Sauerländer, 1970, S. 121 ff.

+++) Die Geburtszene im unteren Tympanonstreifen des Pariser Nordquerhausportals (Abb. 56) ist mit denen von Villeneuve-'Archevêque und Chartres eng verwandt. Sie dürfte um 1250 entstanden sein und läßt sich mit der Szene am Taurinusschrein nicht vergleichen. - Zu Stil und Datierung des Pariser Nordquerhausportals s. W. Sauerländer, 1970, S. 153 f.

Am Schrein befindet sich in den vier Dachzwickeln des Querhauses je ein Relief, einen Engel mit Rauchfaß darstellend (Abb. 29-32). Ein wolkenähnliches Gebilde unter den Füßen und weit ausgebreitete Flügel lassen vermuten, daß die Schreitstellung der Engel weniger ein Hinzutreten als vielmehr ein Herniederschweben ausdrücken soll. Der schlechte Erhaltungszustand des Reliefs schränkt einen Vergleich stark ein, da Gewänder und Gesichter stellenweise eingedrückt sind. Dennoch ist ihre Ähnlichkeit mit den Engeln in der innersten Archivolte des Pariser Nordquerhausportals (Abb. 50) noch erkennbar. Es handelt sich hier um den gleichen Engeltypus, der mit einem Rauchfaß oder einem anderen Gegenstand in den Händen herniederschwebt +). Die Figuren stimmen auch in Einzelheiten überein, wie den von kleinen Locken gerahmten rundlichen Gesichtern, den durch das Gewand durchscheinenden Knien. Einzelne Faltenmotive der Archivoltenengel sind wiederzufinden: der auf der Brust mit einer Agraffe zusammengehaltene Mantel des vierten Engels der rechten Archivolte (von unten nach oben gezählt, vergl Abb. 32 und 50) und der ärmelähnlich um den Oberarm fallende Mantel des zweiten Engels der rechten Archivolte (vergl. Abb. 30 und 50). Trotz Übereinstimmung in Typus und Detail ist die Stofflichkeit der Pariser Engel eine andere, die Gewänder wirken weicher und

---

+) Entstehung des Pariser Nordquerhausportals ca. 1250. Die in der innersten Archivolte auf die Darstellung im Tympanon ausgerichteten Engel folgen in ihrer Anordnung den Engeln des mittleren Westportals der Kathedrale Saint-Etienne in Sens (ca. 1210). Auch hier sind die Engel in Bewegung, während sie am mittleren Amienser Westportal mit gefalteten Händen feierlich verharren und am Pariser Marienkrönungsportal als Halbfiguren mit Kerzenleuchtern wiedergegeben sind.

und schmiegen sich dem Körper mehr an, während sie bei den Schreinsengeln metallisch hart, derber und voluminöser sind, dabei weniger plastisch gebauscht und schlaff von den Schultern an nach unten gleiten. Dennoch lassen beide Werke eine gemeinsame Faltensprache erkennen, die klare Faltenmotive bevorzugt, wie z. B. parallel aufsteigende oder herabfallende und scharf umknickende Faltenbahnen und große Schüsselfalten.

Der Taurinusschrein und die Figuren der Reimser Westportale.

Die bisher genannten Vergleiche haben gezeigt, daß die Werke der Pariser Bildhauerkunst mit ihrem schweren und kla ren Gewandstil Voraussetzungen bieten für die Darstellunge am Taurinusschrein. Sie genügen jedoch nicht, um die vom Mienenspiel der Gesichter ausstrahlende Lebendigkeit der Szenen zu klären. Die feine Zuspitzung und Sensibilität der Gesichter ist so ausgeprägt nicht in der Pariser Bildhauerkunst zu finden. Wenn auch die ersten Regungen von dort ausgehen, so wird doch der Blick auf die jüngeren Reimser Skulpturen (um 1250) gelenkt.

Die Darstellung der persönlichen Aussage eines Menschen setzt das Bemühen um die Erfassung des Menschen als Individuum voraus. Die Ansätze für dieses Verständnis sind beim Weltenrichter und den Figuren des Tympanonfragments des Pariser Weltgerichtsportals zu beobachten, in deren Gesichtern die unbewegte und überirdische Glätte, die noch charakteristisch ist für die Figuren des benachbarten Marienportals, einem menschennaheren Schauen gewichen ist.

Ein weiterer Schritt ist es bis zu der, wie immer wieder betont wurde, sehr bedeutungsvollen Gestalt des sog. Childebert (um oder kurz nach 1240), welcher den Reimser Figuren bereits sehr nahe steht (Abb. 57) +). Der schmale Gesichtsschnitt mit der geraden Nase, dem kleinen leicht zugespitzten Mund und dem fein gedrehten Bart verleihen dem Gesicht den wachen und feinsinnigen Ausdruck, welcher auch der Gestalt des Reimser Joseph zu eigen ist ++). Die Fähigkeit, Gesichtern höchste lebendige Ausdruckskraft zu verleihen, ist erst in den drei Figuren des sog. Reimser Josephsmeisters vollendet erreicht +++) (s. Abb. 51 und 52).

Die jüngeren Reimser Skulpturen nehmen also im Gegensatz zu den älteren Kathedralskulpturen Einflüsse aus Paris auf und gestalten diese in ihre eigene Sprache um. Vergleicht man nun einzelne Gesichter am Taurinusschrein mit den Reimser Figuren, dann wird deutlich, daß die Errungenschaft des Josephsmeisters, die heitere Feinsinnigkeit in einem schmalen zierlichen Gesicht, eine weitere Voraussetzung für die wenige Jahre danach oder sogar gleichzeitig entstandenen Schreinfigürchen ist. Der Engel, welcher sich über das Ruhelager der Euticia beugt, ist mit seinem über das ganze Gesicht ausgebreiteten Lächeln eine einmalige und auffallende Gestalt im Figurenprogramm des Schreines. Seine Ähnlichkeit mit dem Reimser

---

+) Trumeaufigur vom Portal des ehem. Refektoriums der Abtei Saint-Germain-desPrés in Paris. Heute Paris, Louvre.

++) Beide Skulpturen sind sich sowohl in der gesamten Auffassung, wie zierliche und tänzerische Haltung, als auch in Einzelheiten, wie Gesichtsschnitt und Haarmodellierung, bereits außerordentlich ähnlich.

+++) Zu den Werken des Josephsmeisters (Bezeichnung nach W. Vöge) am mittleren Westportal der Reimser Kathedrale zählen, außer dem Joseph mit dem Taubenpaar, die junge Frau, ebenfalls am linken Gewände, und der Verkündigungsengel vom rechten Gewände. Für die Skulpturen wird eine Entstehungszeit um 1250 angenommen.

Verkündigungsengel vom rechten Gewände des mittleren Westportals sowohl im Gesichtsausdruck als auch in der Gesichtsmodellierung ist nicht von der Hand zu weisen (vergl. Abb. 25 u. 52). Beide Gesichter sind jugendlich und zierlich, haben ein kleines spitzes Kinn, schmale Augen und Lachfältchen in den Wangen.

Das Gesicht der Euticia, die ihr Kind im Arm hält, ist mit dem der jungen Frau vom linken Gewände zu vergleichen (Vergl. Abb. 25 u. 51). Beide haben einen ausgeprägt spitzen Gesichtsausdruck, hervorgerufen durch eine schmale spitzige Nase und einen kleinen Mund mit dünnen Lippen und leicht nach oben gezogenen Mundwinkeln.

Auch andere Figuren der Reimser Westportale, die nicht von der Hand des Josephsmeisters sind, jedoch etwa gleichzeitig entstanden sein dürften (um 1250) und in der Modellierung der Gesichter den anderen ähnlich sind, lassen sich in manchen Zügen am Schrein wiedererkennen. Der gegenüber anderen Gestalten eher versonnene Ausdruck im Gesicht des jugendlichen Diakon, in der Mitte der Seite 4 des Schreines, ist zu vergleichen mit dem Gesicht des Diakons vom linken Westportal (rechtes Gewände, linke Figur). Übereinstimmend sind die schmalen Lippen mit leicht nach oben gezogenen Mundwinkeln und die bogenförmig von den Brauen zur Nasenwurzel verlaufende Linie (vergl. Abb. 18 u. 53).

Das eindrucksvolle Gesicht des alternden Dionysius mit dem Taurinusknaben an der Hand, auf dem Dach des Schreines oberhalb der Seite 4, erinnert an eine ältere Reimser Figur, die am Strebepfeiler zwischen dem mittleren und dem rechten Westportal steht und wahrscheinlich um oder kurz nach 1230 entstanden ist (vergl. Abb. 27 u. 54).

Beiden gemeinsam sind die tiefliegenden Augen unter wulstigen, zusammengezogenen Brauen, eine gefurchte Stirn, hervortretende Wangenknochen und ein dicht gekräuselter Bart, der das Gesicht rahmend umgibt und die Oberlippe bedeckt. Die Darstellung des erfahrenen Alters ist bei beiden Gestalten in einzigartiger Weise gelungen.

Zusammenfassung

Die Analyse der bildlichen Darstellungen am Taurinusschrein hat gezeigt, wie sich in mehreren einzelnen Szenen und Figuren die Monumentalskulptur aus der Zeit zwischen 1220 und 1250 widerspiegelt. Um 1250, d. h. also zur Zeit der Entstehung des Schreines (1247-1255), hat sich in der Bildhauerkunst ein Stil herausgebildet, der sich über einen Zeitraum von 30 Jahren in Paris entwickelte und deshalb als Pariser Stil bezeichnet wird. In den Gestalten des Schreines sind sowohl einzelne Stilstufen erkennbar, als auch der Stand der Entwicklung um 1250. So trägt z. B. der thronende Christus Züge des Pariser Weltenrichters (1220-1230), aber auch der Apostel der Sainte-Chapelle (1241-1248), und zwischen mehreren Figuren der Dachreliefs und dem Posaunenengel vom Pariser Weltgerichtsportal (1220-1230) konnte eine ähnliche Faltensprache festgestellt werden, die sich in sparsamen Faltenmotiven auf geglätteten Gewandpartien ausdrückt. Die Stilstufe um 1250 äußert sich in den Engeln der Querhausdachzwickel, die mit den Engeln der Archivolten vom Pariser Nordquerhausportal verwandt sind. Die Salome vom Johannesportal in Rouen (ca. 1240) diente dem Goldschmied als Vorbild für die Eufrasia am

Schrein, und die Geburtszene von Villeneuve- l'Archevêque (ca. 124o) wirkte sich auf die Gestaltung der Szene mit der schlafenden Euticia aus.

Diese Parallelen zwischen den Darstellungen am Schrein und Werken der Pariser Monumentalskulptur lassen erkennen, daß der Meister des Schreines mit den Errungenschaften der Bauhütten vertraut war. Er drückte sich wenn auch in anderem Material, so doch mit demselben Stilempfinden aus wie jene. Die Fertigkeit in der Wiedergabe des Physionomischen setzt aber auch voraus, daß der Goldschmied die jüngeren Reimser Skulpturen gekannt hat, die um die gleich Zeit wie die Darstellungen am Schrein entstanden sind (um 1250), und die sehr schnell nicht nur die Kathedralskulptur, sondern auch andere Künstgattungen in Nordfrankreich und darüber hinaus beeinflußt haben. Macht sich der Stil der jüngeren Reimser Skulpturen in der Ausdruckskraft der Gesichter am Taurinusschrein deutlich bemerkbar, so ist doch die Auffassung von Körperlichkeit und Körperbewegung pariserisch und nicht reimsisch. Die Gestalten am Schrein besitzen nicht jene leichte graziöse Bewegung der Reimser Figuren mit den lächelnden Gesichtern, die kaum noch auf ihren Sockeln zu stehen scheinen, vielmehr haftet ihrem Stehen eine gewisse Schwere und ihren Bewegungen eine Zurückhaltung an, wie dies für die Pariser Skulpturen charakteristisch ist. Ausgehend von diesen Ergebnissen kann der Taurinusschrein als ein Werk bezeichnet werden, das im wesentlichen vom Pariser Stil der Jahre 1220 bis 1250 geprägt, aber auch von der Reimser Stilentwicklung um 1250 beeinflußt wurde. An diese Erkenntnis schließ t sich die Frage an nach weiteren Werken der Goldschmiedekunst, die möglicherweise dem Pariser Stil zuzurechnen sind und zusammen mit dem Taurinuschrein erlauben, von einer Pariser Goldschmiedekunst zu sprechen.

Werke der Pariser Goldschmiedekunst um die Mitte des 13. Jh.

Ausgehend vom Ergebnis der Stilanalyse der bildlichen Darstellungen am Taurinusschrein, die den Pariser Stil der französischen Bildhauerkunst zwischen 1220 und 1250 widerspiegeln, können weitere Werke der Goldschmiedekunst betrachtet werden, die in zeitlicher und räumlicher Nähe des Schreines entstanden und mit diesem durch gemeinsame Merkmale verbunden sind. Die folgende Zusammenstellung von Denkmälern kann nicht den Anspruch erheben, die am Ende des vorangegangenen Kapitels gestellte Frage nach einer Pariser Goldschmiedekunst des 13. Jh. und ihrem stilistischen Erscheinungsbild umfassend zu beantworten. Da bisher eine grundlegende Untersuchung sowohl einzelner Werke als auch der gesamten nordfranzösischen Goldschmiedekunst in ihrer Eigenart und in ihrer Ausstrahlung fehlt, soll an dieser Stelle die Aufzählung einer Reihe von Werken, deren Zahl sich vermutlich noch erweitern ließe, dazu dienen, eine Epoche der Goldschmiedekunst zu beleuchten, von welcher auch der Taurinusschrein geprägt ist, und Fragen aufzuwerfen, die zu einer fundamentalen Untersuchung jener Epoche anregen könnten.

Bereits vor der Mitte des 13. Jh. waren in Paris etliche Goldschmiede ansässig. Zur Zeit von König Philippe Auguste (1165-1223) schlossen sie sich zu Vereinigungen zusammen, bis ihnen unter König Ludwig dem Heiligen (1226-1270) eine Handwerkerverordnung gegeben und somit die Zunft der Pariser Goldschmiede, die "Confraria S. Eligii Aurifabrorum", rechtlich gesichert wurde +). Man kann daraus schließen, daß das Handwerk der Goldschmiedekunst in Paris von nicht geringer Bedeutung war und die Pariser Goldschmiede zahlreiche Aufträge von Seiten des Königs, des Adels und des Klerus erhielten.

+) B. Buchner, 1886, Bd. 2, S. 161.

Der Schrein der Sainte-Chapelle

Ein Hauptwerk der Goldschmiedekunst des 13. Jh. in Nordfrankreich dürfte der Schrein der Sainte- Chapelle gewesen sein. Er hatte ursprünglich seinen Platz unter einem tabernakelartigen Aufbau in der Oberkapelle der Sainte-Chapelle, der Hofkapelle Ludwigs des Heiligen.

Der Verlust des Schreines, der 1791 zerstört wurde, ist ganz besonders bedauernswert, da er unter anderen die Reliquie der Dornenkrone Christi bewahrte, die König Ludwig der Heilige 1239 und 1241 erworben hat und für die er nicht nur den Schrein, sondern auch die zierliche hochgotische Sainte-Chapelle im Herzen von Paris erbauen ließ. So waren Schrein und Kapelle gleichsam ein sprechendes Zeugnis für ein ertarktes Königtum, das die Einigung des Landes und internationale Anerkennung erlangte. Das Verschwinden des Schreines bedeutet nicht nur eine Lücke in der mittelalterlichen Geschichte Frankreichs, sondern auch in der Kunstgeschichte dieses Landes und seiner Hauptstadt Paris, die zu diesem Zeitpunkt sowohl politisch als auch künstlerisch zum führenden Zentrum wurde +) Als ein Werk, das wahrscheinlich von Ludwig dem Heiligen in Auftrag gegeben und von einem Pariser Goldschmied

---

+) Die Voraussetzungen hierfür wurden bereits durch Philippe Auguste (1165-1223) geschaffen, der seinen Wohnsitz nach Paris verlegte und dadurch Adel und Klerus nach sich zog. Sie garantierten die Grundlage der schnell wachsenden Stadt, in der sich zahlreiche Kaufleute und Künstl ansiedelten. - Im geistigen und wirtschaftlichen Wachstum von Paris sieht R. Branner (1965, S. 1 ff.) die Ursache für den zunächst in der Architektur, dann in der Skulptur und später im Kunsthandwerk auftretenden Pariser Stil, de er auf Grund der Voraussetzungen als "Court Style" bezeichnet.

angefertigt wurde, wäre der Schrein der Sainte-Chapelle von zentraler Bedeutung für die Erforschung der Goldschmiedekunst in Paris und in Nordfrankreich. Eine Notiz im Schatzverzeichnis der Abtei von Saint-Denis [+], sowie eine Zeichnung von 1970 gestatten heute wenigstens noch einen Eindruck von seinen Ausmaßen, seiner formalen Konzeption und seiner figürlichen Ausgestaltung (Abb. 33) [++] Stilfragen können jedoch anhand der Zeichnungen nicht mehr geklärt werden, so daß der Schrein der Sainte-Chapelle über Gesamtform und Figurenprogramm hinaus nicht mehr zu bewerten ist.

Der berühmte Schrein hatte die Form eines sakralen Gebäudes mit rechteckigem Grundriß (Langseite ca, 2,7 m) und steilem Satteldach, vier Fialtürmchen auf den Langseiten und hohem Turm über der Mitte des Daches. Eine der Langseiten, vermutlich die Hauptansichtsseite, wurde in der Mitte von einer breiten Spitzbogenarkade mit hohem Wimperg beherrscht, die links und rechts von schmalen, je zwei übereinander angeordneten Dreipaßarkaden mit Wimpergen flankiert wurde. In der breiten Arkade war der Gekreuzigte mit Sol und Luna zu sehen, jeweils links und rechts von ihm standen Maria und Johannes, Longinus und Stephaton (in der Zeichnung fehlen diese vier Figuren). Die schmalen Arkaden dienten zur Aufnahme von Ecclesia und Synagoge (unten) und je einem Engel (oben). Auf den beiden Schmalseiten, die vermutlich ähnlich gestaltet waren wie die Langseitenmitte, waren links die Geißelung

---

+) Wie R. Branner in seinem Aufsatz zum Schrein (1971) bemerkt, schien in Saint-Denis bis zum Jahre 1634 eine Replik des Schreines existiert zu haben.

++) Zeichnung: Bibl. Nat. Paris, Oa 9 res, fol. 64 bis, abgebildet bei S.-J. Morand, 1970.

Christi mit vier knienden Engeln darüber und rechts der Auferstandene von zwei Engeln begleitet dargestellt. Die Rückseite des Schreines diente zur Öffnung zum Zwecke der Präsentation der Reliquien +). Wie das Figurenprogramm zeigt, wurde beim Schrein der Sainte-Chapelle das zentrale Thema der Ikonographie ganz von der Reliquie der Dornenkrone bestimmt.

Wenn auch keine schriftlichen Quellen über Auftrag und Entstehung des Schreines vorhanden sind, so kann doch mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß seine Entstehung zusammen mit dem Bau der Sainte-Chapelle auf Veranlassung Ludwigs des Heiligen in die Zeit zwischen 1239 und 1241 fällt und daß er spätestens zum Zeitpunkt der Weihe der Hofkapelle im Jahre 1248 fertiggestellt war. Denn Kirche und Schrein dienten beide gleichermaßen zur Aufnahme der kostbaren Reliquie und sind aus dieser Idee heraus entstanden.
So ist also anzunehmen, daß der Schrein der Sainte-Chapelle nur wenige Jahre vor dem Taurinusschrein entstanden ist. Beide Schreine verbindet, trotz unterschiedlicher Ausmaße, eine sehr ähnliche formale Konzeption und die Verwendung vergleichbarer architektonischer Einzelglieder, wie Dreiportalanlage, Vierungsturm, vier Strebepfeiler an den Langseiten mit Fialtürmchen und vermutlich Hervorhebung der Schmalseiten und der Langseitenmitte durch Übereinstimmung der Arkaden.

Beide Schreine ermöglichen zusammen einen Eindruck der Pariser Schreinskunst um die Mitte des 13. Jh., deren Hauptmerkmal auf den ersten Blick die Anlehnung an die

---

+) Beschreibung in Anlehnung an R. Branner, 1971.

Kathedralarchitektur ist. In der Architektonisierung durch Strebepfeiler und Türme unterscheiden sich die beiden Pariser Schreine von den unmittelbar vorausgehenden bzw. gleichzeitigen spätromanischen Schreinen des Rhein-Maas-Gebietes. In ihrer Grundgestalt, nämlich der Hausform mit Satteldach auf rechteckigem Grundriß, sind sie mit jenen verwandt, die wie die beiden gotischen Schreine gegenüber den romanischen Schreinen des 12. Jh. einen verkürzten Schreinkörper bei verhältnismäßig zunehmender Höhe aufweisen (z.B. der Marienschrein in Tournai, um 12o5 und der Eleutheriusschrein in Tournai, voll. 1247). Eine deutliche Auseinandersetzung mit der Architektur findet in der Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebietes bereits zu Beginn des 13. Jh. statt, wie dies z.B. der Aachener Marienschrein mit seinem eingeschobenen Querhaus (voll. 1237) erkennen läßt. Konstruktive Glieder des Schreines, wie Giebel, Säulen und Sockel, die auch an älteren Schreinen vorhanden sind, sind stärker hervorgehoben und nehmen raumbildend die Figuren auf. Nun setzt sich diese Auseinandersetzung mit der Architektur an den beiden französischen Schreinen fort, wobei sie noch einen Schritt weitergeht, indem sie die Gliederungselemente unmittelbar aus der zeitgenössischen Kirchenarchitektur aufnimmt.

Die Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 8892 der Sainte-Chapelle (Abb. 37 u. 38) +).

Der Einband gehört zu einem Evangeliar, das ursprünglich zum Bestand der Sainte-Chapelle zählte und sich heute in der Bibliothèque Nationale befindet mit der Signatur Ms. lat. 8892. Im inneren Feld der Vorderseite ist eine Kreuzigung dargestellt mit Maria und Johannes und zwei halbfigurigen Engeln mit Sol und Luna oberhalb der Kreuzarme. Das innere Feld der Rückseite, dessen Rahmung mit der Vorderseite identisch ist, zeigt den auferstandenen Christus mit Siegeskreuz auf einem Sarkophag stehend, der von zwei anbetenden Engeln begleitet wird. Unterhalb des von Säulen getragenen Sarkophages liegen drei schlafende Soldaten.

Die Gestalten sind von kräftigem Körperbau und haben, mit Ausnahme des Gekreuzigten, runde Köpfe mit vollen weichen Gesichtern. Die Haare sind strähnig beim Auferstandenen und bei den Engeln, beim Johannes dagegen in gleichmäßigen Löckchen um die Stirn gelegt. Die Falten und Säume der schweren und faltenreichen Gewänder sind nicht scharfkantig umknickend, sondern, zumindest auf der Vorderseite, voll und weich fließend.

R. Branner schließt aus dem Inhalt des Evangeliars, daß es bereits vor dem Bau der Sainte-Chapelle für eine andere Kirche in Auftrag gegeben wurde, wie er vermutet, für die königliche Hofkapelle. Auf Grund des Stils der Buchmalerei datiert er das Evangeliar um 1230 ++).

+) Mit dem Buchdeckel bzw. dem dazugehörenden Evangeliar hat sich R. Branner in zwei Aufsätzen beschäftigt (1969 u. 1971).

++) R. Branner, 1969, S. 37 f., S. 47.

Wie Branner weiter bemerkt, sind Buchmalerei des Evangeliars und Darstellungen der beiden Buchdeckel stilistisch miteinander verwandt. Er gibt aber auch zu bedenken, daß die Dornenkrone auf dem Haupt des Gekreuzigten (Abb. 37) das Vorhandensein der Reliquie der Dornenkrone (1239 und 1241) bereits zur Voraussetzung haben könnte, obwohl es sich hier nicht um die früheste Darstellung dieser Art handelt. Branner gelangt schließlich mit Vorbehalt zu einer Datierung der Buchdeckel um 1240 +).

Man kann davon ausgehen, daß das Evangeliar einschließlich der Einbände in königlichem Auftrag in Paris entstanden ist. Der Mangel an Goldschmiedearbeiten aus dieser Zeit rechtfertigt daher einen weiteren Datierungsversuch auf dem Wege des Stilvergleichs mit der Pariser Monumentalskulptur. Dabei muß von einer stilistischen Eigenheit ausgegangen werden, die bei den Figuren der Buchdeckel zu beobachten ist. Während Gesichter, Ausdruck und Haltung auf Vorder- und Rückseite keine unterschiedlichen Merkmale aufweisen, sind die Gewänder auf der Rückseite mehr geglättet und klarer gegliedert durch weniger Falten, die nicht rund und weich wie auf der Vorderseite, sondern eher scharfkantig sind. Offensichtlich waren innerhalb einer Werkstatt verschiedene Stileinflüsse wirksam, die sich zur selben Zeit und in einem einzigen Werk niedergeschlagen haben.

Vergleicht man nun die Darstellungen der Buchdeckel mit den 1210-1220 entstandenen Archivoltenfiguren vom Pariser Marienkrönungsportal (Abb. 41 u. 42), so ist eine Übereinstimmung zu erkennen in den weichen, ausdruckslosen, rundlichen Gesichtern, den eng an den Körper gelegten Armen und in der verhaltenen Gestik. Der Übergang, der sich

---

+) R. Branner, 1971, S. 10 ff.

in der Gewandsprache (Abb. 43) am Weltgerichtsportal vollzieht (1220-1230), spiegelt sich in den Gewändern der beiden Buchdeckel wider. So wie sich am Weltgerichtsportal das schlaffe Herabgleiten des Gewandes beim rechten Engel verwandelt in ein geglättetes Gewand beim Engel mit der Lanze, dessen spannungsreiche Falten sparsam verteilt sind, so verwandelt sich auch das müde Herabgleiten der Mäntel von Maria und Johannes auf der Vorderseite in gestraffte Gewänder mit geradlinig aufwärtsstrebenden Falten bei den Engeln auf der Rückseite der Buchdeckel.

Da also an den Buchdeckeln eine ähnliche Veränderung in der Gewandauffassung festgestellt werden konnte wie an den Westportalen von Notre-Dame und außerdem, wie Branner betont, eine stilistische Übereinstimmung besteht zwischen den Darstellungen der Buchdeckel und der illuminierten Handschrift zu der sie gehörten, ist ein Entstehungsdatum der Buchdeckel um 1230, also gleichzeitig mit der Handschrift wahrscheinlich +).

Die Buchdeckel des Evangeliars Ms.lat. 9455 der Sainte-Chapelle (Abb. 39 u. 40).

Das Evangeliar Ms. lat. 9455 befindet sich heute zusammen mit den beiden vergoldeten Buchdeckeln, die getrieben und gestanzt sind, in der Bibliothè Nationale in Paris. Wie aus dem Inhalt des Evangeliars zu entnehmen ist, wurde dieses für die Sainte-Chapelle in Auftrag gegeben +). Die von einem profilierten Rahmen umgebenen vertieften Innenfelder der Buchdeckel

---

+) Immerhin muß in Erwägung gezogen werden, ob die Dornenkrone auf dem Haupt des Gekreuzigten einige Jahre später in Zusammenhang mit dem Erwerb der Dornenkrone, hinzugefügt worden sein könnte. Hierfür müßte der Buchdeckel sorgfältig untersucht werden.
++) R.Branner, 1971, S. 11.

sind von Reliefdarstellungen gefüllt, die durch Eindellungen stark in Mitleidenschaft gezogen sind, so daß der ursprüngliche Figurenstil nicht mehr einwandfrei erkennbar ist (Abb. 39 u. 40). Wie bei den Buchdeckeln von Ms. lat. 8892 zeigt das Innenfeld der Vorderseite den Gekreuzigten mit Maria und Johannes zur Rechten und zur Linken und Sol und Luna oberhalb der Kreuzarme, die hier im Gegensatz zu Ms. lat. 8892 nicht von Engeln gehalten werden, sondern größer und mit Gesichtern versehen sind. Auch auf dem Innenfeld der Rückseite ist nicht der siegreich auferstandene Christus des Ostermorgens, sondern der auf der Sphaira thronende Christus in der Mandorla dargestellt, der von den vier Evangelistensymbolen umgeben ist. Besonders schön ist auf der Rückseite die Wiedergabe von Löwe und Stier, die friedlich daliegend ihre Köpfe den auf ihnen ruhenden Füßen des Thronenden zuwenden.

Vergleicht man diese Reliefdarstellungen mit denen von Ms. lat. 8892 in Ausdruck und Gewandstil der Figuren, dann läßt sich, wie auch R. Branner (1971) bereits bemerkt hat, feststellen, daß der Gekreuzigte und Maria und Johannes von Ms. lat. 9455 schlanker und weniger gedrungen im Körperbau sind. Ihre Bewegung ist differenzierter und nicht mehr so zurückhaltend, ihre Gesichter sind trotz Ähnlichkeit schmaler und zierlicher mit lebhafterem Ausdruck. An den Gewändern treten, vor allem auf der Vorderseite, spitzwinklige und dünngratige Falten und geglättete Stoffpartien auf. Diese Gewandsprache von fast metallischer Klarheit konnte bereits, wenn auch noch nicht so ausgeprägt, auf der Rückseite von Ms. lat. 8892 festgestellt werden. Die Buchdeckel von Ms. lat. 9455 sind also mit den Buchdeckeln von Ms. lat. 8892 sowohl thematisch als auch stilistisch verwandt, obwohl sie in Ausdruck und Faltensprache der Figuren freier und bewegter, weniger schwer und verhalten sind.

Der geglättete Gewandstil und die Anfertigung für die Sainte-Chapelle sprechen zunächst für eine Entstehungszeit, die mit dem Bau der Weihe der Sainte-Chapelle im Jahre 1248 ungefähr zusammenfällt, die jedoch anhand von Stilmerkmalen im einzelnen nachgewiesen werden muß.

Nach Meinung von R. Branner (1971, S. 12) sind Maria und Johannes auf dem Buchdeckel vergleichbar mit den Aposteln in der Oberkapelle der Saint-Chapelle, die zur selben Zeit entstanden sind. Den beiden Figurengruppen liegt aber trotz gleichzeitiger Entstehung eine ganz unterschiedliche Auffassung von Körper und Gewand zugrunde. Die knittrigen Gewänder mit eckig umbrechenden Falten bei Maria und Johannes stehen im Gegensatz zu den schweren und vollen Gewändern der Apostel mit tief unterschnittenen, gebauschten, runden Falten. Vergleichbar sind daggegen der Johannes vom Buchdeckel mit dem Johannes der Sainte-Chapelle, der heute im Cluny-Museum in Paris steht und ebenfalls gegen 1248 entstanden ist (Abb. 58). In Körperhaltung und Gewandstil unterschiedlich, haben sie beide dieselbe Kopfform mit dem kurzen gelockten Haar und dem ovalen jugendlichen Gesicht mit schmalen Lippen. Vor allem im stillen Ausdruck der Gesichter, in denen ein leises Lächeln den Mund umspielt, sind die beiden Johannesfiguren eng miteinander verwandt. Davon ausgehend kann angenommen werden, daß sie ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind, d. h. also gegen 1248.

Mit einer Entstehungszeit gegen 1248, der Zeit der Fertigstellung der Sainte-Chapelle, für die jene Buchdeckel wahrscheinlich ebenso wie das Evangeliar Ms. lat. 9455 unmittelbar in Auftrag gegeben wurden, sind jene nur wenige Jahre älter als der Taurinusschrein und beides Werke der Pariser Goldschmiedekunst, die gemein-

same Stilmerkmale tragen, wie im Folgenden gezeigt werden kann.

Vergleicht man die Maria vom Buchdeckel (Abb. 39) mit der Euticia, die ganz links auf der rechten Dachhälfte der Seite 2 des Schreines steht (Abb. 26), so fällt auf den ersten Blick die Ähnlichkeit beider Frauen in Körperhaltung und Kopfform auf. Im Dreiviertelprofil dargestellt, machen beide eine leichte Drehung zur Seite, so daß die Füße fast frontal stehen, der Kopf dagegen beinahe zum Halbprofil gewendet ist. Diese Drehung ist bei der Maria ausgeprägter bzw. ruckartig und ohne Körperbewegung. Bei der Euticia ist die Drehung geringer, die Bewegung des Körpers jedoch fließender und überzeugender. Das zierliche Gesicht der Euticia mit den schmalen Lippen, dem kleinen spitzen Kinn und den durchscheinenden Wangenknochen ist den Gesichtern von Maria und Johannes erstaunlich ähnlich. Die Annahme, daß Buchdeckel und Taurinusschrein in räumlicher Nähe entstanden sind, wird durch einen weiteren Vergleich bestätigt, der zudem vermuten läßt, daß der Goldschmied des Schreines die beiden Buchdeckel gekannt hat.

In der linken Arkade auf Seite 2 des Schreines (Abb. 8) ist der mittlere der drei Tierköpfe zu vergleichen mit dem Kopf des Löwen auf der Rückseite von Ms. lat. 9455, der dort als Symbol des Evangelisten Markus in der rechten unteren Ecke der Majestas zugeordnet ist (Abb. 40). In beiden Darstellungen handelt es sich um den Kopf eines Löwen, der im Profil nach links blickt. Beide sind sich sowohl in der Bildung der Kopfform ähnlich, die schmal und langgestreckt ist, als auch in der Ausarbeitung von Details wie der geraden Nase, die in einer Linie von der Wurzel zum Brauenbogen führt und in der Form des "menschlich" blickenden Auges, das von Ober- und Unterlid gerahmt wird.

Die Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 17326
der Sainte-Chapelle (Abb. 34, 35).

Buchdeckel und Evangeliar gehörten wie die beiden vorangegangenen ehemals zum Bestand der Sainte-Chapelle und befinden sich heute in der Bibliothèque Nationale in Paris.

Vorder- und Rückseite des Einbandes werden von einer glatten, ursprünglich mit Steinen besetzten Leiste gerahmt. Eine ebenfalls glatte, unverzierte Kehle leitet zum inneren Feld mit Reliefdarstellung über. Die Vorderseite wird, wie bei Ms. lat. 8892, von einer Kreuzigung eingenommen, mit dem Unterschied, daß das Kreuz anstelle des Gekreuzigten mit kostbaren Steinen besetzt ist bzw. war, von denen die meisten heute fehlen. Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes, und oberhalb der Kreuzarme sind, vergleichbar mit Ms. lat. 8892, zwei halbfigurige Engel mit Sol und Luna zu sehen. Auf der Rückseite wird Christus mit Kreuznimbus und Buch von einer vierpaßförmigen Mandorla gerahmt. In jeder der vier Ecken sitzt ein Evangelist an seinem Schreibpult.

Mit Kreuzigung und Majestas sind die beiden Buchdeckel thematisch mit denen von Ms. lat. 8892 und Ms. lat. 9455 verbunden. Gegenüber diesen Beiden fällt hier jedoch die Schmucklosigkeit der Rahmung auf und die dadurch erzielte größere Wirkung der figürlichen Darstellungen, die außerdem ihre besonderen Stilmerkmale tragen. Die Gesichter sind platt und rund, haben ein spitzes Kinn und gewölbte Augenbrauen über mehr runden als schmalen Augen. Die Gewänder der Figuren der Vorderseite sind gebauscht und mit vielen Falten durchzogen, die teils scharfkantig, teils eckig umknickend sich über den Füßen stauen. Die Haare liegen in kleinen Ringellöckchen kranzförmig um den Kopf, sie kurz und stehen leicht ab. Die Figuren der Rückseite da-

gegen haben strähnige, gewellte Haare, mit Ausnahme der beiden oberen Evangelisten, und die Gewänder sind gegenüber der Vorderseite mehr geglättet, weniger gebauscht und haben klarere Faltenlinien. Wie bei den Buchdeckeln von Ms. lat. 8892 ist auch hier ein Stilunterschied zwischen den Reliefdarstellungen der Vorderseite und der Rückseite zu bemerken.

Ein Vergleich zwischen den Figuren der Buchdeckel von Ms. lat. 9455 und den Figuren der Buchdeckel von Ms. lat. 17326 zeigt, daß die Gestalten bewegter geworden sind; die Köpfe von Maria und Johannes sind stärker zur Seite geneigt, Arme und Beine sind abgewinkelt und lassen sich durch die Gewänder hindurch erkennen. Die Falten sind dichter, dünngratiger und gebauschter geworden. Dieselbe Veränderung, die sich in der Zunahme an Bewegung und im Dünnerwerden des Stoffes, dessen Falten eckiger sind, äußert, konnte auch zwischen dem ältesten der Buchdeckel, dem von Ms. lt. 8892, und dem jüngeren von Ms. lat. 9455 festgestellt werden. Dies wirft ein Licht auf die Stilentwicklung innerhalb der Pariser Goldschmiedekunst, die getragen wird von der allmählichen Erarbeitung der Darstellungsmöglichkeiten menschlicher Ausdruckskraft und Individualität.

Nach R. Branner gehören die Darstellungen auf dem Einband und die Malereien des Evangeliars stilistisch zusammen, die wiederum eng verwandt sind mit den Malereien im Missale des hl. Ludwig (Museum von San Francesco, Assisi). Darin wird die hl. Clara genannt, die 1255 heiliggesprochen wurde. Da das Missale also frühestens 1255 entstanden sein kann, ist auch ein Entstehungsdatum des Evangeliars Ms. lat. 17326 und seines Einbandes erst ab 1255 anzusetzen +).

+) R. Branner, 1971, S. 13.

Der Buchdeckel von St. Blasien (Abb. 36)

Der Buchdeckel gehörte ursprünglich dem Benediktinerkloster St. Blasien im Schwarzwald und befindet sich heute im Kloster St. Paul im Lavanttal in Kärnten, wohin ihn die Mönche nach der Säkularisierung ihres Klosters im Jahre 1806 mitnahmen.

Ein mit dichtem Ahornblattwerk überzogener, breiter Rahmen und eine glatte mit Steinen besetzte Kehle umgeben das innere Feld des Buchdeckels, das in zwei Geschosse gegliedert ist. Im unteren Geschoß nimmt eine Dreierarkatur mit vier Strebepfeilern, Fialtürmchen und krabbenbesetzten Wimpergen drei auf Sockeln stehende rundplastische Figuren auf. In der Mitte steht Maria, die ihr Kind auf dem Arm hält, rechts und links wenden sich ihr Abt Arnold II. von St. Blasien (1247-1276) und der selige Reginbert zu. Beide Männer sind in den Wimpergen inschriftlich genannt. Das obere Geschoß ist ebenfalls in drei Arkaden unterteilt, deren mittlere doppelt so breit ist wie die beiden seitlichen. Im Mittelteil ist eine Marienkrönung dargestellt, während links und rechts zwei Bischöfe stehen, von denen der linke durch ein Schriftband als der hl. Blasius erkennbar ist. In den Ecken des breiten äußeren Rahmens sitzen die vier Evangelisten an Schreibpulten, an den Seiten stehen Maria und der Engel Gabriel (zwei weitere Figuren fehlen). In der oberen Mitte thront Christus, seine Wundmale zeigend.

Die Standfiguren weisen darauf hin, daß der Buchdeckel von Anfang an für das Kloster in Auftrag gegeben worden sein muß. Der hl. Blasius links oben ist der Patron des Klosters, der selige Reginbert gilt als Gründer des Klosters, und Abt. Arnold II. soll nach Quellen des 18. Jh. den Buchdeckel gestiftet haben [+]. Demnach fällt die

---

+) H.-J. Heuser, 1974, S. 130.

Entstehung in die Regierungszeit des Abtes Arnold II., also zwischen 1247 und 1276.

H.-J. Heuser, der sich ausführlich mit dem Buchdeckel beschäftigt hat, bezeichnet ihn als ein Werk der sog. Freiburger Johannes-Werkstatt, in welcher 1268 das Villinger Scheibenkreuz gekauft wurde, wie aus einem Kaufvertrag hervorgeht. Ein Stilvergleich zwischen Maria und Johannes vom Scheibenkreuz und Maria mit Kind und dem seligen Reginbert vom Buchdeckel läßt Heuser zu dem Schluß kommen, daß beide Werke aus der gleichen Werkstatt stammen auf Grund ihrer Entsprechungen im Gesichtsausdruck, untersetztem Körperbau, Modellierung von Haaren, Händen, Füßen und Faltenwurf +).

Die Figuren beider Werke zeigen jedoch deutlich unterscheidbare Stilmerkmale ++). Maria und Johannes vom Scheibenkreuz haben einen überlängten Körperbau mit kurzem Oberkörper und schmalen, hängenden Schultern. Auf einem langen und dünnen Hals sitzt ein länglich ovaler Kopf mit flachem Gesicht, dessen Kinn und Stirn fliehend sind. Gesichtsausdruck und Bewegung sind ernst und verhalten. Die voluminösen Gewänder, die für die schmalen Gestalten fast zu schwer sind, fallen in dicken Röhrenfalten und eckig umknickenden Schüsselfalten herab und sind auf Kniehöhe sich stauend gebauscht. Maria mit Kind und der selige Reginbert sind dagegen wohlproportioniert,

---

+) H.-J. Heuser (1974, S. 27) schließt sich hierin der von W. Noack im Kat. Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein, Freiburg 1947/48 vorgenommenen Zuschreibung an den Freiburger Meister Johannes an.

++) Darauf verweist bereits K. Ginhardt 1969 (S. 226-230) und neuerdings (1977) I. Krummer-Schroth in der Rezension auf H.-J. Heusers Buch zur oberrheinischen Goldschmiedekunst (1974).

haben breitere Schultern, einen kurzen und kräftigen Hals und rundliche durchmodellierte Gesichter. Die Bewegung des Körpers ist freier und ausgreifender, wie beim Kontrapost der Maria zu beobachten ist. Das Mienenspiel der Gesichter ist lebhaft und freundlich. Die Gewänder weisen zwar dieselben Faltenmotive wie am Scheibenkreuz auf, nämlich dicke gebündelte Röhrenfalten und tiefe gebauschte Schüsselfalten. Sie sind jedoch, die Bewegungen des Körpers unterstützend, spannungsreicher und gestraffter.

Die genannten Unterschiede führen zu dem Ergebnis, daß hinter beiden Werken eine andere Auffassung von Körperlichkeit und Aussage der Figuren steht, für die keineswegs dieselbe Hand oder Werkstatt vermutet werden darf. In jüngster Zeit wurde mehrfach betont, daß der Buchdeckel seiner hohen Qualität wegen nicht in Freiburg entstanden sein kann, da Freiburg zu dieser Zeit noch kein Zentrum der Goldschmiedekunst war, die Qualität des Buchdeckels aber ein solches voraussetzt. D. Lüdke kommt daher in seiner Dissertation über "Statuetten der gotischen Goldschmiede" (1973) zu dem Schluß, daß der Buchdeckel wahrscheinlich in Straßburg von einem französischen Goldschmied oder einem deutschen, der in Frankreich lernte, gearbeitet wurde +). Die Gründe für eine Lokalisierung nach Straßburg sind jedoch nur schwer zu finden, zumal Straßburg als Zentrum der Goldschmiedekunst

---

+) Die Dissertation von D. Lüdke über "Statuetten der gotischen Goldschmiede", Tübingen 1973, war leider bei Fertigstellung der vorliegenden Arbeit noch nicht zugänglich. Die Stellungnahme zum Buchdeckel von St. Blasien wurde deshalb dem Aufsatz von I. Krummer-Schroth (1977, S. 69 f.) entnommen, die sich der Meinung D. Lüdkes anschließt.

zwar wahrscheinlich, bis jetzt aber immer noch hypothetisch [+]. Sollte der Meister des Buchdeckels, der möglicherweise in Straßburg gearbeitet hat, Franzose oder aber französisch geschult gewesen sein, warum sollte dann der Buchdeckel nicht gar in Frankreich, genauer gesagt in Paris entstanden sein [++]. Die Stilmerkmale, die für eine Entstehung des St. Blasianer Buchdeckels in Paris sprechen könnten, sollen im Folgen aufgezählt werden.

Die vier Evangelisten, die von Dreipässen gerahmt die Ecken des breiten Rahmens zieren, finden sich ganz ähnlich in den vier Ecken des inneren Feldes auf dem rückwärtigen Buchdeckel von Ms. lat. 17326 wieder (Abb. 35) [+++]. Dabei entsprechen sich im Typus die beiden Evangelisten der linken Seite beider Werke, wobei jeweils der untere und der obere Evangelist vertauscht sind, und die beiden Evangelisten der rechten Seite, die nicht vertauscht sind. Für die vier Evangelisten beider Buchdecke

---

+) Als wahrscheinliche Straßburger Arbeit wird das Kreuz aus Kloster Tennenbach, heute im Kloster Mehrerau bei Bregenz, betrachtet (ca. 1250) von H. Kohlhaussen (1936), H.-J. Heuser (1971) und I. Krummer-Schroth (1977, S. 68). Das mit diesem verwandte Kreuz aus dem Schwarzwaldkloster St. Trudpert (heute Eremitage Leningrad), das um 1280 entstanden sein dürfte, bietet für eine Lokalisierung nach Straßburg bessere Anhaltspunkte durch seine Goldschmiedeplastik, die, wie D. Lüdke hervorhebt, mit den Skulpturen der Straßburger Westfassade eng verwandt ist.

++) So bezeichnet, jedoch ohne Begründung, in Kat. L'Europe Gothique, 1968, S. 263, und bei D. Gaborit-Chopin, 1975, S. 173 (Anm. 15).

+++) Darauf haben bereits I. Krummer-Schroth (1970, Nr.34) und R. Branner (1971, S. 13) hingewiesen.

läßt sich ein gemeinsamer Typus in Haltung, Haartracht, in jeder einzelnen Faltenlinie und in der Form der Schreipulte verfolgen. Verglichen mit den vier Evangelisten am Buchdeckel von Ms. lat. 17326 haben die entsprechenden Figuren am St. Blasianer Buchdeckel kürzere Oberkörper und eine weichere Faltensprache. Das heißt, daß die Evangelisten beider Werke nicht nach demselben Model wohl aber nach derselben Vorlage getrieben worden sein dürften und zwar von unterschiedlicher Hand, aber ähnlichem Formempfinden. Eine gemeinsame Vorlage und die in etwa gleichzeitige Entstehung der beiden Buchdeckel - Buchdeckel von St. Blasien zwischen 1247 und 1276, Buchdeckel von Ms. lat. 17326 ab 1255 - lassen vermuten, daß die beiden Werke in räumlicher Nähe angefertigt wurden +).

Ein weiterer Bezugspunkt zur Pariser Goldschmiedekunst besteht im Gesamtentwurf, der die Figuren einbezieht in eine räumlich gegliederte Architektur. Nach Heusers Meinung hat der Goldschmied zwar Anregungen hierfür in Reims bekommen, die Umsetzung jedoch in die Goldschmiedekunst bezeichnet er als die bemerkenswerte Eigenständigkeit

---

+) An dem wahrscheinlich am Oberrhein und um 1280 entstandenen Vortrage- oder Altarkreuz aus der Kartause Ittingen (heute im Museum von Frauenfeld im Kanton Thurgau) findet sich wiederum der Typus der vier Evangelisten Sie sind in der Formensprache den Evangelisten des St. Blasianer Buchdeckels sehr ähnlich, dabei aber in Haltung und Gestik verändert. Ein Einfluß des älteren Buchdeckels von St. Blasien dürfte hier also auf der Hand liegen, jedoch dürfen beide Werke deshalb nicht ohne weiteres derselben Hand zugeschrieben werden (so H.-J. Heuser, 1971, S. 30, Abb. 128-137). In abgewandelter Form treten die vier Evangelisten an Werken der oberrheinischen Goldschmiedekunst in der Folgezeit noch mehrfach auf, sie werden mit Abbildungen bei H.-J. Heuser (1971) aufgeführt.

des Goldschmieds, worin sich seine Unabhängigkeit von der Pariser Goldschmiedekunst zeigt. Während aber am Oberrhein vor dem Buchdeckel aus St. Blasien nichts Ähnliches hervorgebracht worden ist, war es gerade die Goldschmiedekunst Nordfrankreichs, welche die an den Kathedralen sich vollziehende Entwicklung in der Auseinandersetzung zwischen Raum und Gestalt bereits aufgenommen und die Architektur als einen wesentlichen Bestandteil einbezogen hat. Dafür bieten der vor 1250 entstandene Schrein der Sainte-Chapelle (Abb. 33) mit seiner zweigeschossigen Arkadengliederung und der wenig später entstandene Taurinusschrein ausreichende Beweise.

Auf eine direkte Beeinflussung der Monumentalskulptur der Ile- de-France verweist die Thematik des Buchdeckels. So erscheint die auf einem Sockel stehende Maria mit Kind im unteren Bildfeld wie eine verkleinerte Trumeau-Madonna und die Marienkrönung unter der breiten Arkade im oberen Bildfeld wie aus einem Tympanon entnommen. Die Marienkrönung des Buchdeckels gleicht in Anordnung und Haltung der Figuren der Marienkrönung vom Pariser Südquerhausportal, der sog. Porte rouge, die um 1260 entstanden ist (s. Abb. 44) +). In beiden Darstellungen hält der gekrönte Christus mit der linken Hand das Buch, das er auf seinem Knie aufstützt, der rechte Arm, der von einem weiten Ärmel bedeckt wird, ist seitlich zum Segen erhoben. Beide Male wird die sehr lebhaft und jugendlich erscheinende

---

+) W. Sauerländer, 1970, Abb. 271.

Maria, die mit gefalteten Händen und leicht gedrehtem Oberkörper Christus zugewendet ist, von einem herabschwebenden Engel bekrönt. Wie am Buchdeckel ist auch an der Porte rouge die Marienkrönung von geöffneten Rosenblüten eingefaßt, und am äußeren Rand der Archivolten zieht sich ein Streifen von Ahornblättern entlang, mit denen auch der Buchdeckel reich verziert ist.

In Gesicht- und Gewandbildung stehen die Figuren in unmittelbarer Nähe der Gewändefiguren vom mittleren und linken Westportal der Kathedrale Notre-Dame in Reims, die ungefähr 1245-1255 entstanden ist. Die feine Zuspitzung der Gesichter der beiden männlichen Gestalten im unteren Teil des Buchdeckels, mit ihren hohen hervortretenden Wangenknochen und dem kleinen Mund, der von einem leisen feierlichen Lächeln umspielt wird, wurde erstmals in den Gestalten des Josephsmeisters geprägt. Die spannungsreiche Drapierung der Gewänder am Buchdeckel, in denen sich tiefe Schüsselfalten um den Körper ziehen und mit zu den Füßen gleitenden oder aus den Hüften springenden Röhrenfalten kontrastieren, wurde ebenfalls in Reims geschaffen. Das auffallend breitflächige Gesicht der Maria mit Kind läßt sich gut vergleichen mit dem Gesicht der weiblichen Heiligen vom linken Westportal (rechtes Gewände, s. Abb. 45). Beide Gesichter haben eine volle Wangenpartie, eine schmale Oberlippe, breite Nasenflügel, mandelförmige Augen, die von einem gerade verlaufenden Unterlid und einem gewölbten Oberlid gerahmt sind. Die Brauenbögen sind von der Nasenwurzel ausgehend weit nach oben gezogen.

Auf Grund der Bezugspunkte, die zwischen dem Buchdeckel von St. Blasien, der Pariser Goldschmiedekunst und der Monumentalskulptur der Ile-de-France bestehen, ist eine

Lokalisierung des Buchdeckels nach Paris erlaubt und wahrscheinlicher als eine Entstehung in Straßburg. Die Anfertigung im Auftrag des Klosters St. Blasien widerspricht dem nicht, da um diese Zeit, wie H.-J. Heuser selbst hervorhebt, ausgedehnte Handelsbeziehungen zwischen dem Oberrhein und Nordfrankreich bestanden haben +).

+) H.-J. Heuser, 1974, S. 28 .

Zusammenfassung

Innerhalb eines Zeitraumes von dreißig Jahren entstanden in kurzen Jahresabständen nacheinander fünf Werke der Goldschmiedekunst, deren Entstehungsort aus stilistischen Gründen mit großer Wahrscheinlichkeit Paris sein dürfte. Zwei Schreine und vier (bzw. sieben) Buchdeckel erlauben also von einer Pariser Goldschmiedekunst zu sprechen und die ihr eigenen Stilmerkmale festzustellen, durch welche sie sich definieren läßt.

Beim Schrein der Sainte-Chapelle, beim Taurinusschrein und beim Buchdeckel von St. Blasien steht die Einbeziehung der Sakralarchitektur im Vordergrund. Gliederungselemente wie Spitzbogenarkaden, die von Wimpergen bekrönt sind, und Strebepfeiler mit durchbrochenen Fialtürmchen bilden in die Tiefe gegliederte, räumlich erfaßbare Nischen, die zur Aufnahme der figürlichen

Darstellungen dienen. Auch bei den Buchdeckeln der Sainte-Chapelle bestimmt die klare Gliederung in gestufte rechteckige Rahmen das gesamte Erscheinungsbild.

Während in der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst die glatte Metalloberfläche zur Aufnahme unterschiedlicher Ziertechniken diente und mit Filigran, Email, Niello, Ranken- und Palmettenfriesen überzogen wurde, verwendet die Pariser Goldschmiedekunst sie dazu, die tektonische Funktion einzelner Teile und des Ganzen erkennbar werden zu lassen. Das heißt jedoch nicht, daß auf Verzierungen gänzlich verzichtet wird. Der Taurinusschrein und der Buchdeckel von St. Blasien sind reich mit einheimischem Blattwerk wie Ahorn und Efeu überzogen, und am Taurinusschrein sind Sockel- und Spitzbogenleisten nach Art der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst mit Email- und Filigranplättchen belegt.

Innerhalb der fünf Werke findet eine Entwicklung zur geglätteteren, aber auch reichhaltigen und abwechslungsreicheren Faltensprache statt, die nicht auf eine einzige Linie festgelegt werden kann. In ihrer Vielfältigkeit entspricht sie den unterschiedlichen Stilrichtungen in der gleichzeitigen Monumentalskulptur, wie an Hand mehrerer Beispiele deutlich wurde. Daß sich die Goldschmiedekunst dabei teilweise an bestimmten Figuren orientiert, soll nicht zu dem Urteil führen, sie habe keine Eigenständigkeit besessen. Dabei bliebe unberücksichtigt, wie bereits betont wurde, daß die geringe Zahl der übriggebliebenen Werke heute einen einseitigen Stilvergleich mit der Monumentalskulptur notwendig macht.

Literaturverzeichnis

Acta Sanctorum, August II, Paris-Rom 1867.

Alexander, J. J. G., Norman Illumination at Mont-St. Michel 966-1100, Oxford 1970.

Avril, F., Les rapports artistiques entre Fécamp et le Mont-St. Michel, in: Millénaire du Monastique du Mont-St. Michel, Bd. 2, Paris 1967.

Ayzac, F., de, De la zoologie composite dans les oeuvres de l'art chrétien, in: Revue de l'art chrétien, 29, 1886, S. 13-36.

Bandmann, G., Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.

Bauch, K., Kunst des 12. Jh. an Rhein und Maas, in: Kat. Rhein und Maas, Bd. 2, 1973, S. 151.

Beissel, S., Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter, in: Stimmen aus Maria Laach, Darmstadt 1976 (Erg. H. 47, 1890 und Erg. H. 54, 1892).

Blankenburg, W., von, Heilige und dämonische Tiere, Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter, 2. Auflage, Köln 1975.

Bloch, P., und H. Schnitzler, Die ottonische Kölner Malerschule, Düsseldorf 1967 und 1970, 2 Bde.

Bonnenfant, Chanoine, L'eglise Saint-Taurin et sa châsse, Evreux 1926.

Bourbon, G., La châsse de Saint Taurin d'Evreux, Evreux 1888.

Branner, R., Le premier évangéliaire de la Sainte-Chapell
in: Revue de l'Art, 3, 1969, S. 37 ff.

Branner, R., The grande châsse of the Sainte-Chapelle,
in: Gazette des Beaux Arts, 77, 1971, S. 5 ff.

Braun, J., Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst,
der vorgotischen Zeit, München 1922, 2 Bde.

Braun, J., Der christliche Altar, München 1924, 2 Bde.

Braun, J., Die Reliquiare des christlichen Kultes und ih
Entwicklung, Freiburg 1940.

Braun, J., Die liturgische Gewandung im Occident und
Orient, Freiburg i. Br. 1907, Nachdr. Darm-
stadt 1964.

Buchner, B., Geschichte der technischen Künste,
Berlin-Stuttgart 1886, Bd. 2.

Bulletin Monumental ou Collection de Mémoires et de
Renseignements sur la Statistique Monumen-
tale de la France, Paris 1845.

Bunjes, H., Der gotische Lettner der Kathedrale von
Chartres, in: Wallraf-Richartz-Jhrb. 12/13,
1943, S. 70 ff.

CCHL = Catalogus Codicum Hagiographicorum Latinorum,
Brüssel 1893, Bd. 3.

CGMss = Catalogue Général des Manuscrits des Bibl.
Publ. de France, Paris 1912-1920, 3 Bde.

Catalogue Général des Manuscrits Latins de la Bibl. Nat., publ. par Philippe Lauer, Paris 1939, Bd. 1.

CIL = Corpus inscriptionum latinarum, hg. von der Berliner Akademie, Berlin 1863 ff.

Corde, M. L.-T., La châsse de St. Taurin, premier évêque d'Evreux, Evreux 1866.

DACL = Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, 15 Bde., Paris 1924–1953.

Didier, R., u. a., La châsse de Notre-Dame à Huy et sa restauration, in: Bulletin de l'Institut royale du Patrimoine artistique, 1970, Bd. 12.

Didron, Manuel des oeuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen-âge, Paris 1859.

Dinkler-von Schubert, E., Der Schrein der hl. Elisabeth zu Marburg, Studien zur Schrein-Ikonographie, Marburg 1964.

Dyggve, E., Sepulcrum Domini, in: Festschrift Friedrich Gerke, Baden-Baden 1962, S. 11 ff.

Elbern, V. H., Der Ambrosiuszyklus am karolingischen Goldaltar zu Mailand, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Düsseldorf 1953, Bd. 7.

Euw, A., v., in Kat. Rhein und Maas, Köln 1972, S. 344.

Fillitz, H., Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen, in: Rhein und Maas, Bd. 2, Köln 1973, S. 279 ff.

Gaborit-Chopin, D., Les couronnes du sacre des rois et des reines aux Trésor de Saint-Denis, in: Bulletin Monumental, 133, 1975, S. 11 ff.

Gallia Christiana, hrsg. v. den Maurinern, Bd. 11, Paris 1759.

Galling, K., Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Hrsg. Kurt Galling, 3. Aufl., Tübingen 1961.

Ginhardt, K., Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal, in: Österreichische Kunsttopographie, 37, Wien 1969, S. 226-230.

Goldschmidt, A., Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914, Bd. 1 u. 2.

Grimme, E. G., Goldschmiedekunst im Mittelalter, Form und Bedeutung des Reliquiars von 800-1500, Köln 1972.

Havard, H., Histoire de l'orfèvrerie francaise, Paris 18

Heuser, H.-J., Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Berlin 1974.

Hildegard von Bingen, Briefwechsel, Hrsg. A. Führkötter OSB, Salzburg 1965.

Kohlhaussen, H., Gotisches Kunstgewerbe, in: Geschichte des Kunstgewerbes, Hrsg. Th. Bossert, 1933, Bd. 5, S. 370 ff.

Kohlhaussen, H., Der Onyx von Schaffhausen, in: Oberrheinische Kunst, 7, 1936, S. 53-67.

Krummer-Schroth, I., Rezension zu H.-J. Heuser, Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Berlin 1974, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1, 1977, S. 66-78.

Lasteyrie, F., de, Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours, Paris 1875.

La voix de Saint-Taurin, Bulletin mensuel de la paroisse Saint-Taurin, Evreux Sept./Okt. 1924.

LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. E. Kirschbaum, 8 Bde, 1968-1976.

Le Batelier d'Aviron, Le mémorial historique des évêques, ville et comté d'Evreux, Evreux 1865.

Lebrasseur, P., Histoire civile et ecclésiastique du comté d'Evreux, Paris 1722.

Legner, A., Zur Präsenz der großen Reliquienschreine in der Ausstellung Rhein und Maas, in: Kat. Rhein und Maas, Bd. 2, Köln 1973, S. 65 ff.

Le Prévost, A., Mémoire sur la châsse de Saint Taurin d'Evreux, in: Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, Caen 1827/28.

Le Prévost, A., Notice sur la châsse de Saint Taurin d'Evreux, Evreux 1838.

LThK = Lexikon für Theologie und Kirche, 10 Bde u. Registerband, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1957-1969.

Lüdke, D., Statuetten der gotischen Goldschmiede-Studie zu den autonomen und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und den Statuetten-reliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530 phil. Diss. Tübingen 1973.

Mâle, E., Art et artistes du moyen-âge, Paris 1927.

Marquet de Vasselot, J.-J., L'orfèvrerie et l'emailleri aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles, in: A. Michel, Histoire de l'art, Bd. 2, Paris 1906, S. 917-989.

Martin, A., Châsse de S. Taurin d'Evreux, in: Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, Paris 1851.

Meer, F., van der, Majestas Domini, Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien, Rom-Paris 1938.

Mesnel, Abbé J.-B.-A.-D., Les saints du diocèse d'Evreu Saint Taurin, premier évêque d'Evreux, Evreux 1914, Bd. 1.

Molinier, E., Histoire generale des arts appliqués a l'industrie, L'orfèvrerie, Bd. 4, Paris 1

Molinier, E., und Frantz Marcou, Exposition rétrospekti de l'Art Francais des Origines à 1800, Paris 1900.

Morand, S.-J., Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais, Paris 1970.

Nortier, G., Les bibliothèques médiévales des abbayes bénédictines de Normandie, in: Revue Mabillon, Archives de la France monastiques, 1957.

RDK = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1923 ff.

Reinhard, H., Nikolaus von Verdun und die Kunst in Reims, in: Kölner Domblatt, 26/27, 1964.

Sauer, J., Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg 1924, 2. Aufl.

Sauerländer, W., Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270, Florenz-München 1970.

Schiller, G., Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh 1969, 2. Aufl., 1968, 1971, 3 Bde.

Schnitzler, H., Die spätromanische Goldschmiedebildnerei, der Aachener Schreine, in: Wallraf-Richartz-Jhrb., 9, 1936, S. 88 ff.

Schnitzler, H., Rheinische Schatzkammer, 2 Bde, Düsseldorf o. J.

Dinkler-von Schubert, E., Der Schrein der hl. Elisabeth zu Marburg, Studien zur Schrein-Ikonographie, Marburg 1964.

Sedlmayr, H., Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950.

Simson, O., von, Die gotische Kathedrale, Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1972, 2. Aufl.

Stauffer, E., Die Theologie des Neuen Testaments, Gütersloh 1948.

Suckale, R., Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300, Phil. Diss. München 1971.

Swarzenski, G., Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jh., Leipzig 1901.

Swarzenski, H., Lateinische illuminierte Handschriften des 13. Jh. in den Ländern an Rhein, Maas und Donau, Berlin 1936.

Taralon, Jean, Les Trésors des Eglises de France, Paris 1966, S. 280 f. (Handbuch zum Kat. Les Trésors des Eglises de France, Paris 1965)

Vitry, P., Die gotische Plastik Frankreichs 1226-1270, Florenz-München 1929.

Vöge, W., Bildhauer des Mittelalters, Gesammelte Studien, Berlin 1958.

Ausstellungskataloge:

Kat. Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein, Freiburg 1947/48 .

Kat. Saint Louis à la Sainte-Chapelle, Paris 1960 .

Kat. Les Trésors des Eglises de France, Paris 1965 (Handbuch Paris 1966) .

Kat. L'Europe Gothique, Paris 1968 .

Kat. La France de Saint Louis, Paris 1970 .

Kat. Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400, 2 Bde., Köln 1972 u. 1973 .

Kat. Monumenta Annonis, Köln 1975 .

Verzeichnis der Abbildungen

1. Taurinusschrein, Gesamtaufnahme, Seite 2 und 3.
Vor 1921 aufgenommen (ohne genaues Datum),
Archives Photographiques, Paris.

2. Taurinusschrein, Gesamtaufnahme, Seite 1 und 4.
Vor 1921 aufgenommen (ohne genaues Datum),
Archives Photographiques, Paris.

3. Taurinusschrein, Gesamtaufnahme, Seite 1.
Vermutlich um 1965 aufgenommen,
Photo Giraudon, Paris.

4. Taurinusschrein, Gesamtaufnahme, Seite 3.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

5. Taurinusschrein, Detail, Seite 1.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

6. Taurinusschrein, Detail, Seite 1.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

7. Taurinusschrein, Detail, Seite 2, linke Arkade.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

8. Taurinusschrein, Detail, Seite 2, linke Arkade.
Aufgen. 1960, Archives Photogr., Paris.

9. Taurinusschrein, Detail, Seite 2, mittlere Arkade.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

10. Taurinusschrein, Detail, Seite 2, mittlere Arkade.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

11. Taurinusschrein, Detail, Seite 2, rechte Arkade.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

12. Taurinusschrein, Detail, Seite 2, rechte Arkade.
Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

13. Taurinusschrein, Detail, Seite 3.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

14. Taurinusschrein, Detail, Seite 3.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

15. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, linke Arkade.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

16. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, linke Arkade.
Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

17. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, mittlere Arkade.
Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

18. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, mittlere Arkade. Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

19. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, mittlere Arkade. Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

20. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, rechte Arkade. Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

21. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, rechte Arkade. Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

22. Taurinusschrein, Detail, Seite 4, rechte Arkade. Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

23. Taurinusschrein, Vierungsturm. Aufgenommen 1974 vom Verfasser.

24. Taurinusschrein, Vierungsturm. aufgenommen 1974 vom Verfasser.

25. Taurinusschrein, Dachrelief (Seite 2). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

26. Taurinusschrein, Dachrelief (Seite 2). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

27. Taurinusschrein, Dachrelief (Seite 4). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

28. Taurinusschrein, Dachrelief (Seite 4). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

29. Taurinusschrein, Dachrelief (Querhaus). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

30. Taurinusschrein, Dachrelief (Querhaus). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

31. Taurinusschrein, Dachrelief (Querhaus). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

32. Taurinusschrein, Dachrelief (Querhaus). Aufgenommen 1960, Archives Photographiques, Paris.

33. Schrein der Sainte-Chapelle (Zeichnung). Foto Bibliothèque Nationale, Paris, Oa 9 res. fol. 64 bis.

34. Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 17326, Vorderseite. Foto Bibliothèque Nationale, Paris.

35. Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 17326, Rückseite. Foto Bibliothèque Nationale, Paris.

36. Buchdeckel von St. Blasien (heute St. Paul im Lavanttal). Foto Bundesdenkmalamt Wien.

37. Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 8892, Vorderseite. Foto Bibliothèque Nationale, Paris.

38. Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 8892, Rückseite. Foto Bibliothèque Nationale, Paris.

39. Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 9455, Vorderseite. Foto Bibliothèque Nationale, Paris.

40. Buchdeckel des Evangeliars Ms. lat. 9455, Rückseite. Foto Bibliothèque Nationale, Paris.

41. Paris, Kath. Notre-Dame, linkes Westportal, Türsturz und Tympanon. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 153.

42. Paris, Kath. Notre-Dame, linkes Westportal, Archivolten. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 155.

43. Paris, Kath. Notre-Dame, mittleres Westportal, Tympanon. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 147.

44. Paris, Kath. Notre-Dame, Südquerhausportal, Tympanon. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 271 oben.

45. Reims, Kath. Notre-Dame, linkes Westportal, weibl. Heilige vom rechten Gewände. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 212.

46. Paris, Sainte-Chapelle, Apostel der Oberkapelle. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 185.

47. Paris, Kath. Notre-Dame, mittleres Westportal, Türsturzfragmente, heute im Musée de Cluny, Paris. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 146.

48. Rouen, Kath Notre-Dame, linkes Westportal, Tympanon. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 182 oben.

49. Villeneuve-l'Archevêque, Prioratskirche, Tympanon des Westportals. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 178.

50. Paris, Kath. Notre-Dame, Nordquerhausportal, Archivolten. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 187.

51. Reims, Kath. Notre-Dame, mittleres Westportal, Magd Marias vom linken Gewände. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 197.

52. Reims, Kath. Notre-Dame, mittleres Westportal, Engel vom rechten Gewände. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 200.

53. Reims, Kath. Notre-Dame, linkes Westportal, rechtes Gewände. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 207.

54. Reims, Kath. Notre-Dame, Strebepfeilerfiguren zwischen dem mittleren und dem rechten Westportal. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 205.

55. Chartres, Kath. Notre-Dame, Fragment mit der Geburt Christi vom ehem. Lettner. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 126.

56. Paris, Kath. Notre-Dame, Tympanon des Nordquerhausportals. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 186.

57. Sog. König Childebert, Trumeaufigur vom ehem. Refektorium der Abtei Saint-Germain-des-Prés, Paris, Louvre. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 175.

58. Apostel der Sainte-Chapelle, Paris, Musée de Cluny. Aus W. Sauerländer, 1970, Abb. 184 Mitte.

59. Amiens, Kath. Notre-Dame, Westfassade. Aus R. Branner, 1965, Abb. 34.

60. Reims, Kath. Notre-Dame, Westfassade. Aus W. Sauerländer, Got. Skulptur, 1970, Abb. 190.

61. Bibl. Nat. Paris, Ms. lat. 989, fol. 8 v. Initiale C. Foto Bibl. Nat. Paris.

62. Bibl. Nat. Paris, Ms. lat. 989, fol. 9 v, Initiale T. Foto Bibl. Nat. Paris.

63. Bibl. Nat. Paris, Ms. lat. 989, fol. 12, Initiale P. Foto Bibl. Nat. Paris.

64. Bibl. Nat. Paris, Ms. lat. 989, fol. 24 v, Initiale T. Foto Bibl. Nat. Paris.

65. Bibl. Nat. Paris, Ms. lat. 989, fol. 30 v, Initiale L. Foto Bibl. Nat. Paris.

66. Bibl. Nat. Paris, Ms. lat. 989, oben: fol. 34 mit Initiale Q, unten: fol. 36 mit Initiale B. Foto Bibl. Nat. Paris.

67. Bibl. Nat. Paris, Ms. lat. 989, oben: fol. 36 v mit Initiale P, unten: fol. 38 mit Initiale S. Foto Bibl. Nat. Paris.

68. Marienschrein, Kath. Notre-Dame in Tournai. Bildarchiv Foto Marburg.

69. Marienschrein, Aachen Domschatz. Bildarchiv Foto Marburg.

70. Elfenbeinantependium, Der erste Traum Josephs. Mitte 11. Jh., Salerno Museo del Duomo. Aus G. Schiller, Bd. 1, 1969, Abb. 136.

71. Karlsschrein, Aachen Münster, Dachrelief. Bildarchiv Foto Marburg.

72. Albinusschrein, Köln St. Pantaleon, Dachrelief. Bildarchiv Foto Marburg.

73. Buchdeckel mit der Legende des hl. Remigius, Amiens, Musée de la Picardie, Nr. 61. Aus A. Goldschmidt, Bd. 1, 1914, Tf. XXIII.

74. Marienschrein, Aachen Domschatz, Dachrelief. Bildarchiv Foto Marburg.

75. Handschrift Avranches 91, fol. 137 v, Initiale R.
Aus J. J. G. Alexander, 1970, Tf. 9 d .

76. Handschrift Arras 559, vol. III, fol. 98 v,
Initiale O . Aus J. J. G. Alexander, 1970, Tf. 10 a

77. Handschrift Avranches 59, fol. 31 v, Et .
Aus J. J. G. Alexander, 1970, Tf. 11 c .

Anhang

Handschriften, welche die Vita bzw. Teile der Vita des hl. Taurinus enthalten.

Bibliothèque Nationale Paris:

Ms. lat. 13345, Legendensammlung. Provenienz: Saint-Germain-des-Prés. 12. Jh. Fol. 185-194v Vita mit Inventio und Wunder, nach Deodatus [1]. (C. C. H. L.) [2].

Ms. lat. 16734, 12. Jh. Fol. 104v-106v Vita mit Inventio und Wunder, nach Deodatus. (C. C. H. L.).

Ms. lat. 17005, 12. Jh. Fol. 102v-105 Vita mit Inventio und Wunder. (C. C. H. L.).

Ms. lat. nouv. acq. 2261. Provenienz: Cluny. 12. Jh. Fol. 55-58v Vita, nach Deodatus. (C. C. H. L.).

Ms. lat. 5296, 13. Jh. Fol. 172-174v Vita nach Deodatus. (C. C. H. L.).

Ms. lat. 5276, 14. Jh. Fol. 94-99 Vita nach Deodatus. (C. C. H. L.).

Ms. lat. 815, ehem. Sammlung Bigot. 15. Jh. Fol. 223-234 Vita, nach Deodatus. (C. C. H. L.).

---

1) Wie auf S.168 (Anm.++) erwähnt wurde, gibt sich in Ms. lat. 989 der Verfasser der Legende mit Namen Deodatus zu erkennen. Ebenso gehen die meisten der hier genannten Handschriften auf die Erzählung des Deodatus zurück. Dies deutet auf das ursprüngliche Bestehen einer gemeinsamen Quelle hin, welche möglicherweise bis zur ersten schriftlichen Fixierung mündlich überliefert wurde.

2) C. C. H. L. = Catalogus Codicum Hagiographicorum Latinorum. Brüssel 1893 Bd. 3 (Verzeichnis der lateinischen Handschriften der Bibliothèque Nationale Paris .

Bibliothèque de Rouen:

U. 3, Legendensammlung. Provenienz: Fécamp. 11. Jh. Fol. 89v Vita (Fragment). (C. G. Mss.) [3].

U. 109 Legendensammlung. Provenienz: Jumièges. 11. Jh. Fol. 129 Vita (C. G. Mss.).

Bibliothèque de Chartres:

n° 507, Legendensammlung . Provenienz: Chartres. 11. Jh. Fol. 258-261 Vita (C. G. Mss.).

Bibliothèque d'Evreux:

Fonds du Chapitre n° 12. "Breviarium ad usum ecclesiae Ebroicensis". Provenienz: Evreux. 14. Jh. Enthält die vollständige Meßfeier zum Fest des hl. Taurinus in der Kathedrale. Die Lektionen sind der Vita des Deodat entnommen. (C. G. Mss. - Mesnel,1914, S. XIX).

Bibliothèque Royale, Brüssel:

Ms. lat. 8690-8702, 12. Jh. (?). Enthält bis auf einige Unterschiede den Text von Bibl. Nat. Ms. lat. 2261 (Mesnel, 1914, S. XVI).

Bibliothèque Publique, Dijon:

Ms. 641, 12. Jh. (?). Fol. 4v Initiale T mit hl. Taurinus leitet die Vita ein ("Tempore Domitiani regis").

---

3) C. G. Mss. = Catlogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France, Paris 1912-1920, 3 Bde.

Übersetzung der Vita des hl. Taurinus
in Ms. lat. 939 der Bibliotheque Nationale
in Paris.

Da die christliche Kirche beginnt, aus Liebe zur himmlischen Heimat, zum Vorbild für ihre Anhänger und zum Heile, die Taten der Kirchenväter voll Ehrfurcht in die göttlichen Schriften einzureihen, damit die Wunder, die der Herr durch diese geruht hat allgegenwärtig zu tun, zum Frommen aller beitragen oder gelangen können, ist es nicht zweifelhaft fern des Zweifels, daß wir mit Lobpreisen den überhäufen, der die Wundertaten und den Ruhm seines hervorragenden Dieners, nämlich des Taurinus, enthüllt hat, dessen Vita wir zweifellos zum Ruhme dessen entwerfen wollen, der ihm, als er noch vergänglichen Fleisches war, eine solche Wunderkraft verliehen hat, daß er mit dem Apostel sagen konnte: Unser Wandel ist im Himmel +). Daher ist also der Mühe Lohn die Mühe selbst, die Wundertaten und großen Dinge der Diener Christi, die die Weltlichkeit verachtend den Ruhm der Welt mit Füßen traten, aufzuschreiben und sie zum Nutzen der Frömmigkeit der Nachwelt zum Vorbild überliefern. So wage ich es, obwohl ich arm an Geist, des Wortflusses bar und im Wissen einfältig bin, dieses mit gebrechlichem Stift abzufassen. Aber ich beschwöre die zukünftigen Leser, daß sie nicht der Ungeschicklichkeit des Ausdrucks so große Beachtung schenken wollen, als vielmehr der Gottergebenheit des Schreibers, das überdenkend, was geschrieben steht: Wissen bläht auf, Liebe baut auf ++).

+) In Anlehnung an Phil. 3, 20.

++) In Anlehnung an 1 Kor. 8,10.

Zur Zeit des Herrschers Domitian also lebte in Rom ein Heide mit Namen Tarquinius, ein gebürtiger Römer, der eine Frau mit Namen Euticia hatte, die einem vornehmen griechischen Geschlecht entstammte und eine überzeugte Christin war. Aber ihr Gemahl Tarquinius verfolgte wie ein wilder Wolf die Anhänger Christi, ohne zu wissen, daß seine Gemahlin eine Dienerin Gottes sei, die unaufhörlich und unablässig den Herrn bat, daß das göttliche Licht das Herz ihres Mannes erleuchte, damit er ein Christ werde, und die darüber hinaus einen Sohn erflehte, der wie Samuel Gott immer diene. Als sie eines Nachts in ihrem Bette schlief, sah sie einen Engel bei sich stehen, der ihren Leib mit einem Zweig berührte, der sich wenig später in eine Lilie verwandelte, deren Blüten einen wundersamen Duft verströmten. Nach dem Aufwachen begann sie darüber nachzudenken, was diese Vision bedeute. Vertrauend auf den Herrn, daß ihr ein Geheimnis offenbart sei, das später der Welt nützen werde, verbarg sie dieses fröhlich in ihrem Herzen und begann nunmehr häufiger denn je die Orte der Heiligen zu besuchen.

Als die Zeit gekommen war, wurde ein Kind geboren und von den Eltern Taurinus genannt. Nach Verlauf einiger Tage übergab die Mutter es dem seligen Clemens, dem Apostolicus und heiligen Mann, zur Taufe und erzählte ihm, was sie einst im Traum gesehen hatte. Als der selige Clemens dies hörte, hob er das Kind selbst aus der Taufe. Er rief den seligen Dionysius Areopagita herbei, der bei ihm damals in Rom weilte, berichtete ihm vom Traum der Euticia und übergab ihm den Knaben mit den Worten: Nimm ihn an Kindes Statt an, Teuerster, und ziehe ihn auf, bis dahin möge ich ihn in der Gnade des Heiligen Geistes bestärken. Dionysius nahm ihn

gern auf und soll in folgende Worts ausgebrochen sein: O mein Sohn, viele Kämpfe mußt du für Christus bestehen.

In jenen Tagen flammte unter dem grausamen Domitian die schwerste Christenverfolgung auf. Da rief der selige Clemens den heiligen Bischof Dionysius und begann ihm zuzureden und ihn zu bitten, er solle für Christi Namen Gallien aufsuchen und das dort wohnende Volk dem Herrn zuführen und fügte hinzu: Ich glaube, daß du vielleicht auf Veranlassung des Herrn hierhergekommen bist, um dieses auszuführen. Als dieser den Auftrag freudig entgegennahm, berief der selige Clemens ein Konzil und eröffnete diesem sein Vorhaben und die Zustimmung des seligen Dionysius. Alle aber, die dies hörten, freuten sich in heiliger Freude. Aber der selige Clemens munterte auch andere dazu auf, denen er, falls es solche gäbe, die willens seien, mit dem seligen Dionysius das Amt der Verkündigung auszuüben, seine Erlaubnis geben und seinen Segen für die bevorstehende Reise erteilen wolle. Sofort vereinigte sich mit ihm eine Schar von Frommen, so viele, als ob es eine Legion wäre. Diese verließ nach Empfang des apostolischen Segens die Stadt Rom. Mit sich führte der selige Dionysius den frommen Taurinus, durch dessen Mutter Bitten dazu überredet, zog ihn mit geistlicher Sorgfalt auf und belehrte ihn gründlich. Nun wäre es zu weitläufig, zu erzählen, welche und wie große Marter eben diese Frommen für den Herrn ertrugen. Ich will alles andere weglassen und meine Feder nur auf die Lebensbeschreibung des seligen Taurinus richten.

Nach Ablauf vieler Jahre rief der grausame Präfekt Sisinnius in Gallien eine sehr schwere Christenverfolgung hervor. Aber er hörte von dem Ruf des seligen Dionysius, ging nach Paris und ließ ihn sich vorführen. Sobald der

heilige Mann erfuhr, daß er mit einem Wüterich zusammenstoßen müsse, über den er nicht triumphieren werde, faßte er auf göttliche Eingebung hin einen heilvollen Plan und weihte den frommen Taurinus, seinen Sohn, zum Bischof der ebroischen Gemeinde .... +).

Der heilige Dionysius begann daher seinen Sohn, obwohl dieser bereits Bischof war, wie einen Neubekehrten, wie er selbst zu sagen pflegte, glaubensstark zu machen: Gehe, mein Sohn, in Frieden und hüte das mir und dir überantwortete und anvertraute Volk mit großer Sorgfalt und handle mannhaft wie ein tapferer Soldat. Ich bin neunzig, du aber bist vierzig Jahre alt. Habe keine Angst vor den Drohungen der Menschen, die heute sind und morgen schon nicht mehr, weil sie wie das gemähte Gras schnell verwelken ++). Als nämlich der Herr, unser Gott, den zeitlichen Tod für uns erlitt und die Sonne ihre Strahlen zurückzog, habe ich damals in Unkenntnis dessen gesagt: O ihr Männer, glaubt mir, das immerwährende Licht wird nach so tiefer Finsternis zur Welt gelangen +++). So wisse nun auch du, mein Sohn, nach den augenblicklichen Drangsalen wird für die Kirche schnell der Frieden zurückkehren. Und so geschah es auch. Denn nach drei Monaten

---

+) Hier sind im Originaltext einige Zeilen unlesbar.

++) Jak. 1, 10 u. 11.

+++) Damit ist die beim Tode Christi eingetretene Sonnenfinsternis gemeint (Mt. 27, 45). Hier liegt die im Mittelalter verbreitete Verwechslung vor zwischen dem hl. Dionysius, Bischof von Paris und Märtyrer, dem Theologen der Ostkirche Dionysius Areopagita und schließlich dem von Paulus bekehrten Athener Dionysius (Apg. 17, 34). Die Verschmelzung dreier Personen zu ein und derselben geschieht erstmalig durch Abt Hildwin von St. Denis in der um 300 von ihm verfaßten Vita des hl. Dionysius (LThK).

ließ der Tyrann Sisinnius das Todesurteil an ihm vollstrecken. Der Friede wurde für die heilige Kirche wieder hergestellt.

Inzwischen befolgte der selige Taurinus die Heilsermahnung, suchte unter Gottes Geleit Ebroicum auf und wurde dort von einem angesehenen Mitglied der Gemeinde namens Lucius aufgenommen. Bevor er sich aber dem Tore der Stadt näherte, stellte sich ihm der alte Widersacher, der immer den wundertätigen Männern feindlich ist, in dreierlei Truggestalten entgegen, in der eines Bären, eines Löwen und eines Stieres. Nachdem er diese durch göttliche Kraft überwunden hatte, sagte er zum Satan: O Unglücklicher, du gleichst nur weltlichen Geschöpfen, nachdem du von deinem Schöpfer abgefallen bist. Hast du daran oder an irgendetwas anderem deine Freude? Satan antwortete: Was für eine Freude kann ich haben, jetzt, da du mit deinem Gott hierher gekommen bist, um meine Macht zu vernichten und meine Bleibe zu zerstören, die ich allein in dieser Provinz besessen habe. Jenen nämlich, der dich hierher geschickt hat, will ich schnell untergehen lassen und somit mit dir kämpfen. Nachdem er dies gesagt hatte, wurde er unsichtbar.

Als nach zwei Tagen der Gottesmann in der oben erwähnten Gemeinde dem Volk das Wort Gottes verkündete und sich viele dem neuen Glauben zuwandten, begann plötzlich der böse Feind, die Tochter des Lucius, Eufrasia genannt, zu quälen und tauchte sie in Feuer. Sie war sofort tot. Und der Teufel sagte zu dem heiligen Taurinus: Unbillig handelst du gegen mich, Taurinus. Aber dennoch werde ich mich dir immer in allem entgegenstellen, was in meiner Macht steht. Der selige Taurinus antwortete ihm und sprach: Der Herr ist mein Helfer, ich will mich nicht

fürchten, was sollte mir ein Mensch tun +). Als aber allzu großer Schrecken alle befiel, da sie nicht wußten, mit wem er redete, und allzu große Trauer um das Mädchen entstand, redete der heilige Taurinus sie also an: Fürchtet euch nicht, meine Söhne, sofern ihr den Glauben an den Herrn Jesus Christus habt, dessen Diener ich bin, werdet ihr dieses Mädchen wieder auferstehen sehen. Und als alle einstimmig ausriefen, sie würden gläubig werden, verweilte der selige Taurinus mit den Seinen sehr lange im Gebet. Danach ergriff er tränenüberströmt die Hand der Liegenden und sagte: Im Name meines Herrn Jesus Christus, Eufrasia, stehe auf. Sie tat es, und kein Brandmal war an ihr sichtbar. Als dieses das Volk sah, warf es sich ihm zu Füßen und begann stürmisch zu fordern, er möge der verlorenen Gemeinde helfen. An eben diesem Tag nahmen hundertzwanzig Menschen den christlichen Glauben an und ließen sich taufen. Unter ihnen wurden viele Gebrechliche gesund, eben dabei acht Blinde sehend und vier Stumme geheilt.

Daher sprach der berühmte Bischof des Herrn zum Volk und fragte, welchem Gott sie dienen wollten. Sie antworteten mit lauter Stimme: Wer einen anderen Gott anbeten will als jenen, den du verehrst und in dessen Namen du die Tote auferweckt hast, der soll lebendig verbrannt werden. Der fromme Mann hörte das, dankte Gott und sprach zum Volk: Laßt uns zu eurer Göttin gehen. Als sie das Heiligtum der Diana betraten, sagte der selige Taurinus: Sehet, hier ist eure Göttin. Also bittet sie, daß sie euch helfe. Die Priester der Diana aber warfen sich zu Boden und begannen zu rufen: Königin des Himmels und heilige

---

+) In Anlehnung an Hebr. 13, 6.

Göttin, unbezwingbare Diana, hilf uns und räche dich an diesem Bösewicht. Der Dämon aber, der sich verborgen hielt, antwortete: Laßt ab, Unglückliche, laßt ab, mich anzurufen. Seitdem nämlich dieser Mann da, der Diener des höchsten Gottes, zu dieser Gemeinde gekommen ist, werde ich mit feurigen Ketten festgebunden gehalten, und ich würde nicht wagen zu sprechen, wenn jener es nicht befohlen hätte. Da sagte der heilige Mann zum Volk: Sehet, wen ihr anbetet, wollt ihr also Diana, die ihr Bruder Jupiter zur Frau nahm - was in allen Gesetzen ein Frevel ist - , mehr dienen als dem Gott, der Himmel und Erde, Meer und alles, was in ihnen ist, geschaffen hat ? Alle antworteten und riefen einstimmig: Nur dem einen lebendigen Gott, der Himmel und Erde gemacht hat und in dessen Namen du Eufrasia hast auferstehen lassen, nur jenem wollen wir alsdann dienen. Dann sagte der selige Taurinus: Wollt ihr also eure Göttin sehen ? Und zum Dämon sagte er: Im Namen des Herrn Jesus Christus, geh aus diesem Götzenbild, feindlicher Dämon, damit alle sehen, was für einer du wirklich bist. Und siehe da, es erschien ein Äthiopier, so schwarz wie Ruß, mit langwallendem Bart. Er stieß feurige Funken aus dem Munde und sprach zum seligen Taurinus: Seit deiner Ankunft habe ich erwogen, dich zu überwinden und zu töten. Nun aber hast du die Oberhand gewonnen und bist stärker als ich, weil dich dein Gott verteidigt hat. Mit vielen bin ich zusammengestoßen, keiner außer dir hat mich besiegt. Aber weil du gesiegt hast, so bitte ich dich, nicht zu befehlen, daß ich vor der Zeit in die Hölle geschickt werde. Das Volk aber sah die Gestalt des Dämons, warf sich furchterfüllt dem heiligen Mann zu Füßen und bat ihn, er möge es von jenem Dämon befreien. Er tröstete es gütig und sprach: Habt keine

Angst, ihr werdet vielmehr, sofern ihr nur glaubt, im Herrn gerettet werden +). Sofort erschien ein Engel des Herrn, strahlend wie die Sonne, und führte vor aller Augen jenen Äthiopier mit auf den Rücken gebundenen Händen vom Tempel weg. Alle sahen dies und begannen dem Gottesmann zuzurufen: Hilf uns, Vater, alle sind wir bereit, an Christus zu glauben. An jenem Tag sind zweitausend Menschen getauft worden. Es verblieb aber damals kaum ein Gebrechlicher, der nicht geheilt wurde. Unter diesen bin auch ich, Deodatus, der Bruder der Eufrasia, gläubig geworden, getauft und von ihm selbst aus der Taufe gehoben und später von ihm selbst in den Priesterstand erhoben worden ++). Als danach der Tempel der Diana von allem Unflat der Götzenbilder gereinigt war, weihte er ihn zur Ehre Marias, der heiligen Mutter Gottes. Dann begann er ringsumher die Heiligtümer der Götzen zu zerstören und christliche Kirchen zu gründen, auch die gesamte Diözese zu umgehen und Kanoniker einzusetzen sowie die Hospitalitas einzurichten. Aber der alte Feind aller Guten, der Teufel, griff voller Schmerz, das Seinige zu verlieren, zu den alten Waffen und stachelte einen Präfekten namens Licinius gegen den Diener Christi auf. Es gab für ihn noch die zwei Magier, Cambises und Zara, die ehemaligen Priester des Dianentempels, die zwanzig ihrer Schüler zusammenriefen und ausschickten, den Diener Christi zu töten. Der Gottesmann erkannte von weitem die Kommenden, wußte um ihr schlimmes Vorhaben und schlug ihnen, bevor sie sich näherten, das Zeichen des Kreuzes entgegen, worauf sie

---

+) In Anlehnung an Lk. 8, 50.

++) Hier gibt sich der Autor der Legende namentlich zu erkennen.

auch sofort gebannt stehen blieben. Zu ihnen sprach er: Was sucht ihr oder wozu seid ihr gekommen ? Wenn ihr könnt, bewegt euch und tut, was euch befohlen ist. Weil jene es aber bereuten und um Gnade flehten, durften sie vom Bann gelöst werden. Sobald sie merkten, daß sie gelöst seien, fielen sie ihm zu Füßen und baten, die Taufe zu erhalten. Gleich darauf taufte er also diese Taufbewerber +). Als die Magier aber sahen, daß ihr Wahnvorhaben unwirksam geworden war, töteten sie sich mit ihren eigenen Messern, auf daß die Heilige Schrift erfüllet werde: Wer seinem Bruder eine Grube gräbt, wird selbst zuerst hineinfallen ++).

Licinius, der inzwischen vom Rufe des frommen Mannes vernommen hatte, veranlaßte, daß dieser ihm in der Ortschaft Gisacum vorgeführt werde +++). Als man diesen nun wegführte, kamen ihm ein Gichtbrüchiger mit seiner blinden und taubstummen Schwester entgegen. Man reichte ihm Wasser, er segnete es und goß es über sie. Und alsbald wurden sie von ihrem Gebrechen geheilt. Die Henkersknechte aber, die ihn fortschleppten, glaubten, nachdem sie ein solches Wunder gesehen hatten, unverzüglich an den Herrn. Später sagte der Konsul Licinius, als der

---

+) catec: ergänzt zu catechumenos: Taufbewerber. Das darauffolgende Wort zans unerklärlich, daher nicht übersetzt.

++) Sprichwörtlich. Im AT an verschiedenen Stellen erwähnt: Spr. 26, 27; Pred. 10, 18; Sir. 27, 29.

+++) Gisacus, ein keltischer Gott, der in einer Inschrift in Vieil-Evreux erwähnt wird (CIL XIII 3197). Sehr wahrscheinlich ist nach ihm eine Ortschaft Gisacum (CIL XIII 3204) benannt. Vielleicht geht auch das heutige Gisay-la-Coudre im Departement Eure auf ein Gisacum zurück, das im Gebiet der ehemaligen Aulerci-Eburovices liegt.

selige Mann ihm gegenüberstand: Woher stammst du, alter Graukopf ? Der selige Taurinus antwortete: Väterlicherseits bin ich ein Römer, mütterlicherseits ein Grieche. Licinius sagte: Wie heißt dein Vater und wie deine Mutter ? Darauf der Gottesmann: Mein Vater wurde Tarquinius, meine Mutter Euticia genannt. Licinius sagte: Wieviel Zeit ist vergangen, seit du deinem Vater entflohen bist ? Dieser nämlich war mein Großvater. Der heilige Taurinus antwortete: Ich bin nicht entflohen, sondern auf Geheiß meines Vaters Jesus Christus hierher gekommen, um sein Wort zu verkünden. Licinius sagte: Dieses Wahnwitzes wegen habe ich vor sechs Jahren den Tod deiner Mutter befohlen. Als der heilige Taurinus hörte, daß seine Mutter eine Märtyrerin geworden sei, sprach er freudig: Ich danke dir, Herr, weil es dir gefiel, meine Mutter vor mir aufzunehmen. Licinius sagte: Wen betest du als Gott an ? Der Gottesmann sagte: Törichter, habe ich dir nicht bereits gesagt, daß ich ein Diener des Schöpfers des Himmels und der Erde bin. Als Licinius hörte, daß er verhöhnt werde, sprach er: Sorge für dein Alter und bete die ganz unbesiegbaren Götter an. Ich wundere mich nämlich, daß du bei deiner vornehmen Herkunft zu solcher Narretei gekommen bist. Der Gottesmann sagte: Es ist keine Narretei, sondern die Barmherzigkeit meines Herrn Jesu Christi. Licinius sagte: Rede nicht leere Worte, sondern bete meine Götter an. Der heilige Taurinus sagte: Wo sind deine Götter ? Licinius sagte: Sie sind anwesend, hier. Der Gottesmann sagte: Wie werden sie genannt ? Licinius sprach: Der goldene: Jupiter, der silberne: Merkur. Der heilige Taurinus sagte: Wer hat diese Götterbilder gemacht ? Licinius sagte: Ich selbst befahl, sie herzustellen. Der heilige Taurinus antwortete: Warum gehen sie nicht so herum wie du ? Sage also, wer hat dich gemacht ? Licinius sagte: Mein Gott.

Der heilige Mann antwortete: Hast du nicht vorher gesagt, daß du es warst, auf dessen Bitte hin der Gott gemacht wurde ? Warum hältst du ihn denn eingeschlossen in deinem Schrein ? Wenn es dein Schöpfer ist, warum behütet er dich nicht ? Licinius, der zusehen mußte, wie seine Torheit lächerlich gemacht wurde, befahl in seinem Zorn, den Gottesmann mit Ruten zu streichen. Und als er ausgepeitscht werden sollte, sprach er: Herr Jesus, blicke auf mich und erbarme dich meiner, der ich schon ein Greis bin. Und es erhob sich eine Stimme und sagte zu ihm: Fürchte dich nicht, mein Knecht, weil ich bei dir bin. Sofort aber verdorrten die Hände der Henkersknechte. Leonilla aber, die Gattin des Licinius, durch Barmherzigkeit gerührt, obwohl noch Heidin, sagte: Habe ich dich, mein Gebieter, nicht sagen hören, daß der Vater dieses Greises da sein Großvater gewesen sei ? Warum also hast du so ein verstocktes Herz, daß du deinen nahen Verwandten +) auf so üble Weise geißeln läßt. Jener aber sagte zornerfüllt zu ihr: Bist also auch du, wie ich sehe, eine solche geworden ++). Bei dem Heil der Götter, du wirst die gleichen Strafen aushalten. Und als sie ergriffen wurde, sagte sie: Diener Gottes, wenn du kannst, so hilf mir, und ich werde an deinen Gott glauben. Der heilige Taurinus sagte: Fürchte dich nicht, nichts Schlimmes wirst du aushalten. Als dieses gerade gschah,

---

+) consobrinus: ursprünglich Geschwisterkind mütterlicherseits, dann Geschwisterkind überhaupt, also Vetter. Wie aber aus dem vorhergegangenen Text hervorgeht, muß Licinius der Neffe und Taurinus der Onkel sein. Daher übersetzt mit naher Verwandter.

++) maga: eigentlich Zauberin. In Anlehnung an die unmittelbar vorangehende Wundertat des Taurinus, die dem Heiden Licinius als Zauberei erscheinen mußte, hier in abgeschwächter Bedeutung mit "eine solche" übersetzt.

kam ein Bote mit der Nachricht, der Sohn des Licinius sei zusammen mit seinem Knappen tot. Auf einer Jagd nämlich, rings um das Kastell, stürzten sie sich in schnellem Lauf zu Tode. Als Licinius und sein Gefolge dies hörten, wurde er überaus betrübt. Auf der Stelle befahl er, von seiner Gattin abzulassen. Diese kam, warf sich Licinius zu Füßen und bat mit den Worten: Laßt uns, mein Gebieter, an den Gott des Taurinus glauben, und unser Sohn wird wieder lebendig werden. Licinius aber sagte, zum seligen Taurinus gewandt: Alter Graukopf, kannst du mir durch deine übernatürlichen Kräfte meinen Sohn auferwecken ? Er hatte nämlich gehört, daß er bereits einen Toten ins Leben gerufen habe. Jener antwortete ihm: Mein Herr hat gesagt: Alle Dinge sind möglich dem, der da glaubet +). Du sollst den festen Glauben haben, gelobe, deinen Götzenbildern abzuschwören, und sogleich wirst du deinen Sohn lebendig wieder erhalten dürfen. Sobald Licinius versprach, dies alles zu tun, sagte der Gottesmann: Laßt uns alle zur Gemeinde gehen. Sie betraten die Kirche der heiligen Gottesmutter Maria. Der Priester Christi befahl, daß sich alle zum Beten mit ihm niederwerfen sollten. Als dieses Gebet beendet war und alle sich wieder erhoben hatten, wandte sich der heilige Priester den Leichnamen zu, die er hatte herbeischaffen lassen und sagte mit zum Himmel erhobenen Augen: Herr und Gott Vater, höre mein Gebet, damit dieses Volk da glauben könne, daß dein Sohn, unser Herr Jesus Christus, selbst der Heiland der Welt ist, dem du die Macht über alles Fleisch gegeben hast ++), so daß er

---

+) In Anlehnung an Mk. 9,23.

++) In Anlehnung an Joh. 17,2.

lebendig macht, wen er will; der auch zu seinen Jüngern gesagt hat: Alles was ihr den Vater in meinem Namen bitten werdet, wird euch gegeben werden [+]. In seinem Namen bitte ich daher, daß der Sohn des Licinius, dieser Marinus, wieder auferstehe. Er ergriff dessen Hand und richtete ihn auf. Der aber, wie aus tiefem Schlaf erwachend, stürzte sich mit blutleerem Gesicht zu dessen Füßen, bat, ihm die Taufe des Heils zu erteilen und sagte, dies sei ihm von einem Engel aufgetragen worden. Darauf wurde auch die heilige Handlung vollzogen. Er erhob sich aus der Taufe und sprach zum Vater: Wehe, Vater, du weißt nicht, welch ein elendes Leben wir führen und wie große Qualen hierfür unseresgleichen aushalten und in welcher Glorie dagegen die leben, die diesem Gott Verehrung bezeugen und dem dienen, den dein Verwandter da verehrt. Ich habe nämlich gesehen, daß dieser Gottesmann den Engelchören angehört und bei Gott für uns Fürbitte leistet. Als er vielen erzählt, was er erschaut hatte, warf sich Licinius mit seiner Gemahlin und dem Adel dem Gottesmann zu Füßen. Alle baten unter Tränen um die Taufe. Der Heilige taufte und segnete sie und gebot ihnen aufzustehen. Mit ihnen taufte er noch zwölfhundert andere und dankte Gott dafür. Danach warf sich Marinus ihm zu Füßen und bat, er wolle doch auch seinen Knappen wieder ins Leben rufen, damit er nicht in den Qualen bleibe, in denen er ihn zurückgelassen habe. Der selige Taurinus aber sagte zu ihm: Recht forderst du, teuerster Sohn, dir wird eine gute Botschaft zuteil werden. So wandte er sich zur Gemeinde und sprach: Laßt uns alle zum Herrn beten, o Brüder, daß er aus Mitleid diesen Toten wieder erwecke. Sofort warfen sich alle zu Boden und riefen betend:

+) In Anlehnung an Joh. 17, 2.

++) In Anlehnung an Joh. 16, 24.

Erhöre Gott und Herr deinen Diener Taurinus. Als sie ziemlich lange gebetet hatten, wandte sich der heilige Mann zum Körper des Verstorbenen und sagte: O Jüngling Paschasius, stehe auf im Namen des Herrn Jesus Christus. Dieser erhob sich sofort und sprach: O Gottesmann, du hast mich von den allergrößten Qualen befreit. Ich war nämlich mit Unzähligen in schwefeligen Flammen, als ein Bote vom Himmel herabkam, der befahl, daß ich zu entlassen und hierher zurückzuführen sei. Als er seinen Herrn Marinus sah, sagte er: An dem Tag, an dem du das weiße Taufgewand abgelegt hast +), fordert der, der mich hierher geführt hat, dich an. So wurde dieser vor dem achten Tage von einem Fieber befallen und starb, wie es geboten worden war. Als das übrige Volk solche Wundertaten und den wiederauferstandenen Söldner Paschasius sah, wurde es im Glauben bestärkt. Es blieb überhaupt keiner zurück, der nicht glaubte und sich nicht taufen ließ.

Während nun ganz Gallien durch Weisheit und Lehre des seligen Taurinus aufblühte, wiegelte Zabulus ++), ein Feind des Friedens und der Wahrheit, den gesamten weiten

---

+) Neubekehrte erhielten bei ihrer Taufe weiße Gewänder als Zeichen der erworbenen Reinheit. Sie trugen sie bis zum achten Tag nach ihrer Taufe.

++) Zabulus: wohl ein verstümmelter Eigenname, wahrscheinlich hunnischer Herkunft. Einen ähnlich klingenden Namen trägt ein Sohn Attilas Chaba, in ungarischen Sagen Csaba genannt, der nach dem Zusammenbruch von Attilas Reich nach Osten abzog. Nach der Chron. Hung. blieb ein Rest von etwa 3000 Mann in Ungarn zurück, die sich überdies nicht Hunnen, sondern Zatuli nannten (qui se non Hunos sed Zatulos vocaverunt). Es ist daher leicht möglich, daß sich hier hinter Zabulus Attila selbst verbirgt. Die vagen Angaben im Text an dieser und anderer Stelle könnten an den Hunneneinfall in Gallien denken lassen.

Osten als Feind gegen die Gallier auf. Weil die Gallier die Hoffnung aufgegeben hatten, gegen eine so ungeheure Menge zu bestehen, flüchteten sie alle samt und sonders zum Gottesmann und baten um seine Hilfe. Der Mann Gottes sagte sofort ein dreitägiges Fasten an. Nach dessen Abschluß erschien ein Engel des Herrn und sagte zu dem seligen Mann: Danke deinem Schöpfer, er hat dir nur noch eine Lebensdauer gegeben, die nach Atemzügen zu messen ist. Dieser Ort wird durch lange Zeit hindurch verlassen bleiben, aber besser wieder erstehen, du aber, Teuerster, wirst am achten Tag die Krone für deine Mühe vom Herrn empfangen. Nachdem das ganze Volk in die Kirche zusammengerufen war, verkündete er ihnen alles, was ihm offenbart worden. Als sie das hörten, erschraken sie sehr, aber der Gottesmann tröstete sie sanft und ermahnte sie, ihre Hoffnung ganz auf Gott zu setzen. Einige aber sagten fragend zu ihm: Wir wissen, daß du ein Gottesmann bist, doch wir bitten dich, daß man uns lehre, was wir künftig tun sollen, wenn du von uns geschieden bist. Er antwortete ihnen: Fürchtet euch nicht, geht nach Rom und meldet dem seligen Papst Sixtus, wenn er bis dahin noch nicht die Märtyrerkrone erhalten hat, meinen Todestag. Ich aber, Deodatus, sein Söhnchen, hatte schon ein Büchlein über seine heiligen Wundertaten und Predigten herausgegeben. Er war nämlich ein wunderbarer Lehrer. Aber es wäre zu weitläufig zu erzählen, wie wir einst mit ihm nach Rom gegangen sind und wie er eben dort seine Mutter ehrenvoll begraben hat, gleich wie Licinius und seine Gemahlin die Krone der Glorie im Namen Christi erhalten haben, aber auch, wie wir nach Empfang des apostolischen Segens durch den seligen Sixtus wieder heimgekehrt sind. Das alles habe ich in dem erwähnten Büchlein festgehalten und deshalb hier übergangen.

Als der Sonntag kam, war die gesamte Gemeinde nach ihrer Gewohnheit in der Kirche anwesend. Aber nachdem der ehrwürdige Bischof des Herrn das Hochamt gehalten hatte, legte er der Gemeinde nahe, sie solle sich am fünften Tage abermals am gleichen Ort versammeln, wo er sich von ihnen verabschieden wolle. Wir alle waren, wie er befohlen hatte, am fünften Tage in der gleichen Kirche versammelt. Weil wir gehört hatten, daß der heilige Vater uns verlassen und zu Christus gehen müsse, konnten wir uns des Weinens nicht enthalten. Aber auch das gewöhnliche Volk lärmte aus unerträglicher Trauer. Der ehrwürdige Vater las wie gewohnt die Messe von Anfang bis zum Ende, predigte ausführlicher dem Volk, flocht Worte des Trostes ein und sagte ihm viel Zukünftiges voraus, was wir später bestätigt fanden. Sobald er die gnadenreichen Worte gesprochen hatte, setzte er sich auf seinen Bischofstuhl zurück, erteilte allen den Segen und die Absolution und sagte: Gehet von hinnen, meine Brüder, in Frieden, und Jesus Christus, mein Herr, sei mit euch. Wir aber, die wir zu ihm hinschauten, sahen rings um den Altar eine unzählbare Schar von Engeln, und uns vernehmlich ertönte eine Stimme, die sagte: Komm mit uns, Gott teuer gewordener Taurinus, der du viele Drangsale ihm zuliebe auf dich genommen hast. Wohlan, du wirst eingehen zu deines Herrn Freude +). Ich rufe Gott zum Zeugen an, ich sage dieses ohne mich zu rühmen, daß ich gesehen habe, wie ich gewissermaßen bis zum Himmel in seinem Gefolge war. Bald aber, als die erwähnte Stimme verschwunden war, erfüllte ein so dichter Nebel die Kirche, daß keiner den anderen erkennen konnte. Nach Verlauf einer Zeit von ungefähr einer Stunde wich jener

---

+) In Anlehnung an Mt. 25, 21, wo Christus zum treuen Knecht spricht: "intra in gaudium domini tui".

wohlriechende Nebel, und der heilige Mann war auf seinem Bischofstuhl sichtbar wie wenn er betete, Hände und Augen gen Himmel gerichtet, während seine fromme Seele bereits zum Himmel getragen wurde.

Die Gemeinde warf nun die nicht unwichtige Frage auf, an welcher Stelle er begraben werden sollte, damit er nicht von den Feinden gefunden würde, und bat den Herrn, er wolle ihnen gnädig zu erkennen geben, wo sie den Leichnam seines Dieners beizusetzen hätten. Während sie sich noch ängstigten, erschien aber dann ein Mann von ehrbarem Aussehen, weiß wie Schnee, der ihnen sagte: Nehmt, Brüder, den Leichnam eures Vaters und vertraut euch ohne Zögern meiner Führung an. Wir nahmen das Irdische des Heiligen, gingen voll Vertrauen in die Vision eines solchen Mannes durch die Westtüre hinaus und trugen es bis zum letzten Drittel +) der zum Meilenstein führenden Strecke, wo jener Mann, der uns voranschritt, Halt machte und sprach: Hier, Brüder, setzt den Leichnam ab. Darauf legte er ihn hin. Habt ihr eine Begräbnisstätte ? Als wir ihm dies bejahten, befahl er, daß wir dort graben und den Leichnam dann niederlegen sollten. Nachdem die Begräbnisstätte hergerichtet worden war, gruben wir im Beisein dieses Mannes ein Grab. Als wir darin den Leichnam nach Totenritual bestattet hatten und das Weinen und Wehklagen aller so groß war, daß es bis zum Himmel reichte, richtete sich der Tote aus dem Grabe auf, als ob er lebendig wäre, und sprach zu uns: Meine Söhnchen, fürchtet euch nicht und hört auf zu weinen. Hört in allen

---

+) contra tertiam partem: nach dem dritten Teil hinwärts. Contra bezeichnet hier die Richtung nach ... hinwärts, d. h. gegen das letzte Drittel der Wegstrecke zum Meilenstein.

Dingen auf diesen da. Nach diesen Worten legte er sich ins Grab zurück. Daher sahen wir jenen Mann an und warteten, was er uns zu sagen habe. Er sprach: Ihr sollt nicht befürchten müssen, Brüder, daß dieser euer Patron von euch genommen wird, weil ich, so wie ich zu seinen Lebzeiten sein Schutzengel gewesen bin, es von nun an sicherlich sein werde, auch wenn er begraben ist. Sein Andenken wird gewaltig sein in der Zeit. Jetzt aber wird diese eure Gemeinde wohl vernichtet, ihr alle aber bewahrt werden, weil keiner von euch umkommen wird. Nachdem wir alles erledigt hatten, was zur Errichtung des Grabes gehörte, sprach jener Mann zu uns, der, wie wir glauben, wirklich der Schutzengel unseres Patrons gewesen ist: Wisset, daß dieser Ort für lange Zeit unbekannt sein wird. Ihr aber entfernet euch von hier so schnell als möglich, damit ihr nicht von dem sich schon nähernden Feind niedergewalzt werdet. Nachdem wir den Segen durch den Engel erhalten hatten, flohen wir aus Angst vor dem Feind, der nicht weit von uns stand. Ich beschwöre euch alle, die ihr die Vita des seligen Mannes gelesen haben werdet, daß ihr für seinen Schreiber Deodatus betet. Bei einem verehrungswürdigen, gesegneten Manne in der Gemeinde zu Mediolanum +) verweilend, wurde ich vom Fieber festgehalten und schrieb

---

+) Mediolanum: Von den Städten mit dem Namen Mediolanum handelt es sich hier um das bereits bei Ptolemäus (Geogr. II, 8 u. 9) erwähnte Mediolanum Aulercorum, den Hauptort der Aulerci Eburovices im nordwestlichen Gallien, Provincia Lugdunensis. Später werden die Mediolanum-Orte öfter nach dem Stamm benannt, dessen Hauptsitze sie waren: hier Mediolanum-civitas Ebroicorum, woraus sich das heutige Evreux ableitet. Das 6 km östlich gelegene Vieil-Evreux war wahrscheinlich eine keltisch-römische Kultstätte.

dieses alles kurz in einem Zug nieder. Allen, die dieses lesen, sei mit unserem Vater Taurinus als Mittler Friede und ewiges Heil von Gott Vater und Jesus Christus, seinem Sohn, unserem Herrn, und dem heiligen Geist, dem Erleuchter und Heiligmacher der ganzen heiligen Kirche, von nun an bis in Ewigkeit. Amen.

Ende der Vita des heiligen Taurinus
des Bischofs und auserwählten Bekenners
Christi.

Es beginnt die Schilderung einiger Wundertaten.

Als einmal zur Zeit des Königs Lother der selige Laudulfus [+)] der ebroischen Gemeinde zustrebte und nach alter Sitte das Hochamt der Frühmesse halten wollte, hörte er auf dem Weg dorthin Engelchöre psalmodieren und sprechen: Festtag ist heute zum Preise des seligen Taurinus, dessen Wort in Gallien strahlt. Als er das seinem Bischof, dem Pilger [++)], melden wollte, konnte er es nicht mehr, weil dieser, fernab beigesetzt, schon aus dem Leben geschieden war. Nachdem dieser also als Pilger gestorben war, wurde der heilige Laudulfus von der Gemeinde zum Bischof gewählt. Als er zu dieser Würde gelangt war, bat er Tag und Nacht innigst den Herrn, daß

+) Lebenszeit des hl. Laudulfus nach Auskunft des LThK um das Jahr 600.

++) Viator: Pilger. Der Bischof der Civitas Ebroicorum scheint auf einer Pilgerfahrt gestorben zu sein, wie weiter unten aus dem Text hervorgeht.

er für würdig gehalten werde, den verehrungswürdigen Schatz zum Heil des ebroischen Volkes bekannt zu machen. Nach genau einem Jahr brach er allein mit nur einem Begleiter zu dem Ort auf, an dem er, der Gemeinde zustrebend, nachts die Engelsstimmen gehört hatte. Niedergeworfen im Gebet hörten sie wiederum auf ähnliche Weise die Stimmen der Singenden. Aber weil er nicht wußte, an welcher Stelle der Leichnam des seligen Mannes beigesetzt war, bat er wiederum im Gebet versunken unter Tränen, der Herr wolle ihm die Stelle offenbaren. Als er nach langem Gebet die Augen von der Erde zum Himmel erhob, sah er eine Säule, glänzend wie die Sonne, vom höchsten Himmel bis zu dem Platz reichen, an dem die Gebeine des seligen Mannes ruhten. Hocherfreut und Gott preisend ergriff er eine Hacke, grub und fand einen Stein mit der Inschrift: Hier ruht der verehrungswürdige Taurinus, der ebroischen Gemeinde erster Bischof. Dies alles wird man aufgezeichnet finden in der Vita des seligen Laudulfus, sollte man danach fragen. Der heilige Laudulfus pries und dankte Gott für die Auffindung eines so verehrungswürdigen Schatzes, trug Sorge um den Ort, baute über dem Leichnam des seligen Mannes eine hölzerne Kirche zu Ehren des heiligen Martin an der Stelle, an der der Herr Jesus Christus dieses erste Wunder erscheinen ließ.

Es wohnte jenseits der Seine eine blinde Frau, der in einer Vision bedeutet worden war, sie sollte dem seligen Laudulfus ihre Scheune zur Beihilfe für die zu Ehren des heiligen Taurinus zu erbauende Kirche überlassen. Als sie dieses gläubigen Herzens erfüllte, erhielt sie, sobald die Karren, die die Scheune trugen, die Seine überquerten, das so lange Zeit ersehnte Augenlicht zurück.

Daher begann seitdem dieser Ort von den Umwohnern regelmäßig besucht zu werden, und viele Wundertaten und Heilungen wurden vollbracht unter Beistand Christi für die Verdienste seines Dieners Taurinus. Kein Gebrechlicher kam dorthin, der nicht geheilt zurückkehrte, keinem, der wegen irgendeiner Not ein Gelübde tat, wurde die Erfüllung nicht zuteil. Gar nachdem sich daselbst eine Schar Gott dienender Mönche versammelt hatte, begannen sich noch mehr und allergrößte Wunder zu ereignen. Aber von den vielen und zahllosen wollen wir kurz nur wenige berühren, damit wir nicht beim Leser Überdruß hervorrufen.

Es lebte in dem oft genannten ebroischen Gau ein zum Gefolge des Königs gehörender Mann namens Herveus, dessen Sohn, Heben genannt, in Folge größter Schwäche stumm geworden war. Sein Vater erhielt den heilsamen Rat, ihn zum Grab des heiligen Bischofs zu bringen und vor dem Altar absetzen zu lassen. Er flehte den heiligen Taurinus innig um die Genesung des Knaben an, legte auch das Gelübde ab, Knechtsdienste leisten zu wollen +) und durfte erlangen, um was er bat. Sofort nämlich erhielt der Knabe seine Sprache wieder. Der Vater führte ihn, Gott lobend und preisend, nach Hause zurück.

Ein anderes Mal blieb eine Frau namens Lionias im Dorfe zurück, während alle Dorfbewohner mit freudiger Andacht zum Fest des heiligen Taurinus eilten. Sie beachtete die Aufforderung mitzugehen nicht, sondern ging lieber

---

+) votum servicum: Das Adjektiv servicus, a, um gibt es im Lateinischen nicht. In Anlehnung an servus (Knecht) und servire (dienen) wurde votum servicum übersetzt: das Gelübde, Knechtsdienste leisten zu wollen.

auf das Feld, um Garben zu binden und handelte sich dabei die Strafe für ihren Trotz ein. Denn eine Schlange sprang sie während ihrer Arbeit an, ringelte sich um ihren Hals und preßte ihn fest zusammen. Sie strebte unter erbärmlichem Wehklagen und Jammern eilends der Kirche des seligen Mannes zu und durfte vor dem Atrium von jener Schlange befreit werden.

Als im siebten Regierungsjahr des Königs Karl das Fest unseres seligen Vaters Taurinus herannahte, wurden auf Wagen vier Gelähmte, auch zehn Blinde und zwei Stumme angefahren, denen allen an demselben Tage durch die Fürsorge Christi um der Verdienste des heiligen Mannes willen die Gesundheit wieder geschenkt wurde. Aber einer der vier erwähnten Gelähmten, namens Ratgillus, war, weil durch den Mann, der ihm und den anderen Armen das Almosen hätte austeilen sollen, eine Verzögerung eintrat, ergrimmt von Zorn darüber, daß es noch nicht bereit war und bestieg schimpfend den Wagen, auf dem er als Hilfloser herbeigefahren worden war. Plötzlich wurde er an allen Gliedern mehr denn zuvor von der gleichen Lähmung befallen.

Ebenso erhielt dabei eine von Geburt an hinkende Frau, namens Waltberta, die sich daselbst eingestellt, nächtelang eifrig gebetet und fromm gefleht hatte, mit Christi Hilfe durch die Verdienste seines Dieners am dritten Tage, bevor es tagte, ihre Gesundheit völlig zurück.

Ein andermal übergab ein allen bekannter Mann, namens Adlebertus, als er an einer schweren Lähmung litt, zur Wiedererlangung seiner Gesundheit dem heiligen Platz das beste Rind, das er hatte. Da seinem Sohn diese Schenkung mißfiel, machte er sich auf und führte das Rind wieder zurück. Als dieser bis zur Brücke gekommen war, stürzte jenes Rind vom Ufer sofort hinab ins Wasser und war tot.

Als außerdem ein Mann namens Geroinus am Sonntag nicht zur heiligen Messe gehen wollte, sondern auf eine Wiese gegangen war, wurde er von einem Dämon befallen. Als er anfing zu rufen: O Taurinus, aus welchem Grund beginnen mich deine Worte schon vor der Zeit zu brennen, wurde er in die Kirche geführt und nach acht Tagen vom Dämon befreit. Er hatte die ehemalige Gesundheit wieder erlangt.

Als ebenso einmal eine taubstumme Frau mit dem Namen Romana, die in der Nähe des Grabes gepflegt worden war, den Garten betrat, um Kräuter zu sammeln, wurde sie sogleich von einer riesigen Schlange gebissen. Aber als sie bereits ganz anschwoll, lief sie und warf sich vor dem Grab des seligen Bischofs nieder. Unverzüglich wurde sie wieder gesund. Wir haben das ganze Gift durch das Loch, die Stelle, wohin die Schlange gebissen hatte, nach außen abfließen sehen.

Ferner wurde eine andere Frau, namens Aültrudis, allen seit langem bekannt als taub, blind und von Geburt an stumm, auf wunderbare Weise voll und ganz geheilt, in festem Vertrauen auf die Verdienste und den Schutz des heiligen Taurinus, während wir am Sonntag die heilige Messe lasen.

Es lebte auch im Kloster zum heiligen Kreuz ein Lehensmann +), namens Audoenus, der auf dem nächstgelegenen Markt ein blindes Rind erworben hatte. Als seine Frau zu Hause schalt, warum er durch den Kauf von derart Wertlosem seine Habe zu Grunde richte, ertrug er es

---

+) homo: m.a. Lat. Term. techn. für Lehensmann.

geduldig. Im Vertrauen auf die Verdienste des heiligen Taurinus fertigte er eine Kerze an, umkreiste mit ihr jenen Kopf des Rindes und stellte die Kerze dann am Grabmal des seligen Bischofs auf, damit sie dann kräftig brennen sollte. Von dort begab er sich wieder nach Hause und fand dieses Rind, als er es betrachtete, gesund und sehend vor.

In der ebroischen Gemeinde lebte auch ein begüterter Archidiakon, namens Gislufus, der ein sehr schnelles und gutes Pferd besaß. Dieses Pferd wurde durch ein aufsteigendes Übel geschwächt. Als der vorher erwähnte Eigentümer an der Beseitigung des Übels verzweifelte, ließ er eine Kerze herstellen und damit das Pferd umkreisen und bestimmte sie zur Erleuchtung des Grabmals des seligen Bekenners Taurinus. Dessen Weihegabe stimmte der fromme Mann zu. Bald darauf wurde das Pferd wieder gesund.

In derselben Zeit lebte auch in dieser Gemeinde ein armer Kleriker, namens Framigarius, dem ein Korb voll Bienen als Almosen gegeben worden war. Da er bemerkte, daß das Volk eingehe, füllte er die Bienchen, die übrig geblieben waren, in einen anderen Korb um. Er erhielt so Wachs, verfertigte damit eine Kerze und brachte sie zum Friedhof des Gottesmannes. Man staune! Am nächsten Tag, einem Sonntag, kam ein großer Bienenschwarm und ließ sich um sein Haus herum nieder. Diesen fing er ein, dankte dafür Gott und dem heiligen Taurinus und hatte viele Jahre hindurch an den Bienchen, die, dem Tode entrissen, sich wieder erholt hatten, eine große und unerschöpfliche Hilfe für seine Familie.

Während ich dieses Wenige aus der Vielzahl der Wundertaten des heiligen und gottgefälligen Bischofs auf-

zeichnete und nun beenden wollte, wurde mir bekannt, daß ein für Gislebertus, den Vikarius der hiesigen Gemeinde, so wertvolles Pferd von einer tödlich verlaufenden Krankheit befallen sei. Weil sein Herr darüber großen Kummer empfand, habe ich ihm sagen lassen, er solle sich der Fürbitte des heiligen Bischofs vergewissern. Als er das gläubig getan hatte, durfte er später lange sein Pferd gesund behalten. Jetzt aber, damit es den Lesern nicht zuviel wird, machen wir hier Schluß. Wir ermahnen aber alle, die dieses lesen werden, daß sie es glauben und keineswegs an den Wundertaten des heiligen Mannes zweifeln, sondern sich vielmehr gläubig seinen Fürbitten anvertrauen. Wie durch dessen Vermittlung die Blindheit das Gesicht, die Lähmung das Gehen zurückerhält, taube Ohren wieder hören dürfen, böse Geister von den menschlichen Körpern abgewehrt werden, so wolle Gott und unser Herr Jesus Christus auch uns alle zu seiner Heiligkeit, über dessen Verdienste wir wohl unwissend, aber doch fromm predigend, dorthin gelangen lassen, wo er mit dem Vater und dem Heiligen Geist in der Glorie lebt und wo auch allen seinen Heiligen die Herrlichkeit zuteil ist, von nun an bis in Ewigkeit. Amen.

Lebenslauf

Am 1o. Juni wurde ich, Rosewith Hanne Braig, als Tochter des Kaufmanns Josef C. Braig und seiner Ehefrau Edith geb. Rieder, in Geislingen an der Steige geboren. Nach dem Besuch der Grundschule und des Gymnasiums Geislingen, bestand ich dortselbst im Juni 1968 das Abitur. Im Wintersemester 1968 begann ich an der Universität Heidelberg mein Studium zunächst im Fach Französisch und wechselte nach einem Semester zur Kunstgeschichte über. Im Sommer 197o ging ich nach Berlin und setzte an der Freien Universität mein Studium in den Fächern Kunstgeschichte, Archäologie und Französisch fort. Meine Lehrer in Kunstgeschichte waren die Professoren Dr. Peter Bloch, Dr. Otto von Simson, Dr. Victor H. Elbern und Dr. Tilmann Buddensieg.